De pool van de droom. Van en over Johan Daisne

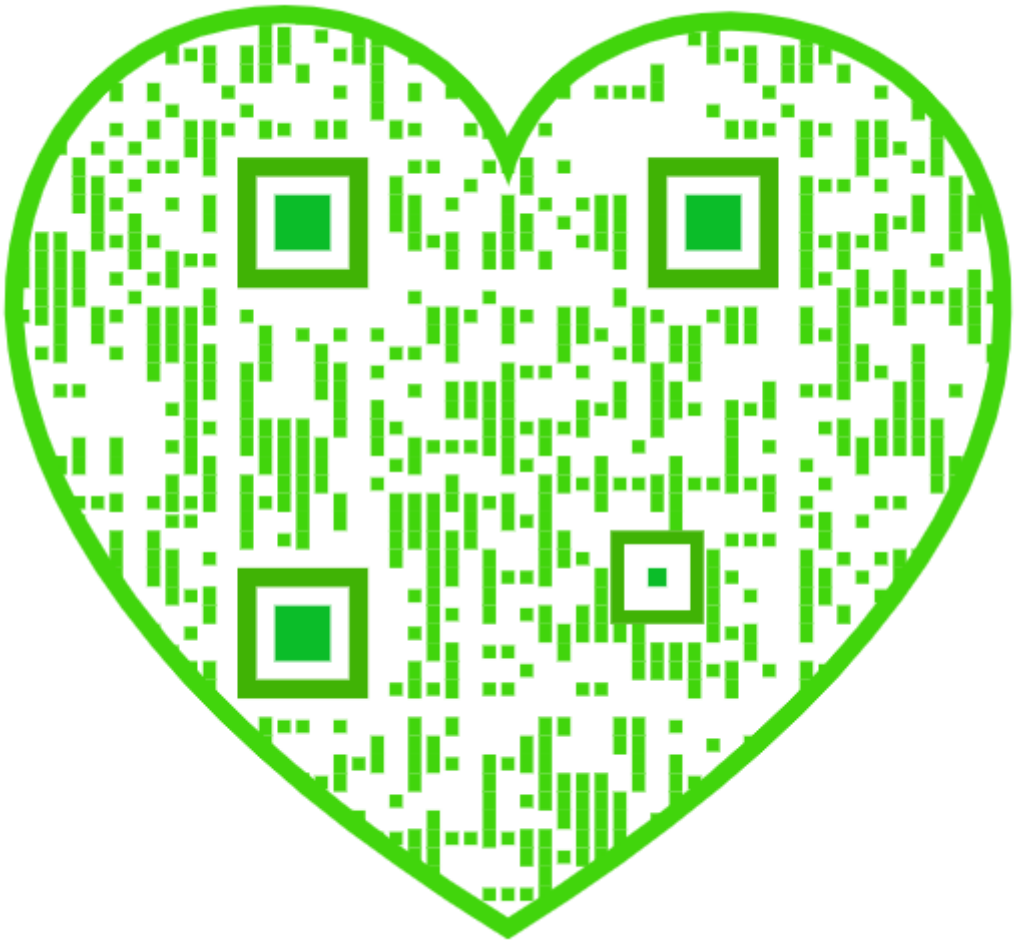
Hedwig Speliers

bron
Hedwig Speliers, *De pool van de droom. Van en over Johan Daisne*. Manteau, Antwerpen 1983

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/spel001pool01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Biografie

Marc Galle *Lezend in je brieven...*

Beste Herman, Hedwig Speliers vraagt mij of ik enkele herinneringen aan jou zou willen meedelen in zijn boek. Ik heb hem geantwoord dat de draden van onze vriendschap zo teder waren en mijn gedachten aan jou zo gevoelig, dat het mij niet gemakkelijk zou vallen. Wees gerust, ik zal niets in een uitstalraam brengen wat dit niet verdraagt.

We hebben elkaar leren kennen in de vijftiger jaren, met Herman Teirlinck, voorzitter, en o.a. Gerard Walschap, Ernest Claes, Marcel Coole, Raymond Herreman, leden van de Mijol. We hadden een diner in een Brussels restaurant, op de Grote Markt. Blijkbaar hadden sommigen te diep in de ogen van de wijngod gekeken. Mag ik vertellen dat je, toen we Teirlinck naar huis brachten, op de Alsembergsesteenweg op z'n minst een kilometer met de rechterwielen van je wagen op de stoep hebt gereden en niemand onder ons het waagde je erop attent te maken? Hoe vrolijk kon je soms zijn!

Enkele weken nadien kwamen we samen ten huize van Walschap. Je had toen twee boekentassen bij je - zoals altijd van die tijd af - en in onze onnozelheid lachten we toen je zei dat je er medicamenten in zitten had, om op te peppen in de ene, om te kalmeren in de andere, en dat dit je sterkte gaf. Je zat daar bij Walschap - vijf hoog - eerst met je gezicht naar het raam maar we zagen dat al spoedig de hoogtevrees je beklemde en je wisselde om met Julien Kuypers, die van geen hoogten vervaard was. Toen beseften we nog niet de ernst van je psychische ziekte.

Geregeld praatten we met elkaar over Louis Couperus' werk waaraan ik mijn doktoraal proefschrift wijdde. En het viel me op, dat je een voorliefde had voor *Eline Vere.* Je zei me dat je je dochtertje Frédérique had genoemd omdat die figuur in Couperus' roman het gezonde tegenwicht betekende.

Ook voor mijn *Taalwenken* die ik van 1965 af via de BRT gaf, toonde je geregeld belangstelling. Toen ik eens in een uitzending je naam had genoemd om hulde te brengen aan je inspanningen voor een beter taalgebruik, heb je me een opgewekte brief geschreven: *'Ik had niet kunnen luisteren naar je eerste uitzending. Maar wel een vijftal mensen hebben me vandaag erop gewezen dat ik de tweede niet mocht missen! Vooreerst mijn moeder (84), een ere-inspectrice, die elke dag een van je ijverigste leerlingen is (met papier en balpen in de hand), twee uitgevers, verscheidene bezoekers in de Bibliotheek... Voor de tweede uitzending was ik nog op de Bibliotheek, maar thuis heeft mijn zoon je toespraak op een bandje vastgelegd. Zo bezit ik meteen je warme stem als souvenir.'* (9.5.69).

En toen ik voor mijn *Taalwenken* de SABAM-prijs kreeg, was je jongensachtig enthousiast: *‘Veel geluk ermee en blijf onze taal en ons volk nog veel diensten bewijzen op je verrukkelijke, tegelijk geleerde en zo hartelijke manier!’*.

Ik ben verlegen als ik dit uit je brieven overschrijf, en tegelijk gelukkig omdat jij - gentleman en vriend - ondanks je fysieke en psychische moeilijkheden, toch nog zo geestdriftig kon reageren op het leveren van een bouwsteen door een ander.

Mocht ik dit alles vermelden, Herman? Ik weet dat je gevoelig was voor geluiden, voor muziek, voor de menselijke stem. Heb je me niet eens verteld, dat je 's nachts, als je de slaap niet kon of wou vinden, met je transistor op de buik, luisterend lag te staren, verwonderd en blij dat je door aan een knop te draaien de verste oorden van de wereld kon bereiken?

En dan vind ik nog een herinnering aan een onvergetelijke avond die we samen met Marnix Gijsen bij Paul Willems in Missenburg hebben doorgebracht en waar je ook mijn vrouw, Elsa, hebt leren kennen. Twee dagen later (in juni 1969 was het) bereikte ons dan het volgend gedicht:

Missenburg

Een heel oud goed, diep in het groen verscholen.
Hoe ver opeens leek het lawaai der stad;
hoe tijdeloos de dames in hun stola,
't gezelschap dat bij kaarselicht daar zat.
En toch, hoe innig waren hier te zamen,
in 't vallen van de avond, ietwat klam,
de nieuwe spelers van des levens drama:
de glimlach overbloeide zacht de schram.
Ik at, er werd een malse wijn geschonken,
en toen verliet weer iedereen dat oord.
Maar in mijn hoofd branden de kaarsen voort;
en slaap ik straks, mij blijft, ook in het donker,
de wetenschap: Vriendschap - het sleutelwoord!

6.69

Johan Daisne

Op 8.10.1969 had ikzelf al de gelegenheid gehad om jouw veel belangrijker werk dan het mijne, te belichten voor de August Vermeylenkring in Brussel. ‘Belichten’ zeg ik, alsof er niet al genoeg licht van uitgaat! Dit gebeurde in het academiejaar tijdens hetwelke ik met mijn studenten je *Trap van steen en wolken* en *De trein der traagheid* bestudeerde. De mooie film van André Delvaux *Un soir, un train*, naar je novelle, werd toen ook vertoond. Ik herinnerde toen aan je devies: *‘Het schone moet gedroomd, het goede gedaan’*. De kunst is een

voortzetting van je leven in alle mogelijke richtingen. Je leeft intens en gulzig met een gloed die nog lang na ons verscheiden zal nagloeien in de volgende generaties. Je hebt het leven hef en je zou graag willen dat ook anderen het hef konden hebben met dezelfde overtuiging. Daarvan - uitgaand van een meer dan gewone, namelijk van de voor jou meest volkomen werkelijkheid die je in het magisch-realisme ziet - is heel je werk doordrenkt. Niet ten onrechte meent ook Jean Weisgerber dat je werk zovele eigenschappen vertoont die ontegenzeglijk het merkteken van het genie geven.

Ach, Herman, met spijt in het hart ziet men soms een goede vriend en iemand die men boven velen verheft, lijden, aftakelen. Dit heb ik meegemaakt met velen: ik behoorde vroeger tot de jongeren van de Mijol-club. Teirlinck, Kuypers, Herreman. Ook Marnix Gijsen stelt het al een hele tijd niet goed. Weet je nog dat we eens bij ons samenkwamen op 26.3.1972, samen met Marcel Coole? Heb je je toen gelukkig gevoeld! Maar samen met een ontroerende brief stuurde je me de dag daarop een gedicht van *'de goede Gentse dichter Johan van Mechelen'*. En je schreef: *'Het heeft me natuurlijk erg gegrepen, het bevat immers veel waarheid. Ik hoop echter dat ik het gisteravond een beetje heb tegengesproken.'* Het betreft een gedicht uit *Anekdotische verzen,* Sanderus-Oudenaarde, 1972:

Voor Johan Daisne

Ik kwam hem in de Burgstraat tegen.
Wat wordt hij oud, dacht ik, en grijs.

Ik voel mij koortsig, zei hij, en verlegen
bood hij zijn pols. Zijn hand was ijs.

Ik zag hem traag voorbij de huizen staren.
Misschien, dacht ik, heeft hij mij niet herkend.
Wij worden vreemden, stilaan, met de jaren,
te veel naar eigen zorgen toegewend.

Dan vroeg ik naar vakantieplannen,
'k dacht aan zijn zeven-reizenboek,
iets om de angsten te verbannen,
of liefst bij vrienden op bezoek.

Hij schudde neen, en weer verlegen
'en jij' - misschien slechts voor de vorm.
Toen zag ik 't leven op hem wegen.
Hermine uit de storm.

Johan van Mechelen

Toch laaiden moed en geestdrift weer geregeld op. Hoevele vrienden ontvingen niet elk jaar een hoopvol 1 mei-gedicht van jou, dat dan in *Vooruit* verscheen? Ik citeer een strofe:

Je moet vooral in stilte weten,
en het soms uiten in je kreten,
vol angst en toch blijde vervuld
van moed en hopeloos geduld:
van mei tot mei loopt er een keten
eeuwig voor lief en leed verguld.
Eén mei, vooral, is nooit vergeten!

En de maand na je bezoek stuur je ons een gedicht in handschrift: 'De vrienden, voor Marc en Elsa':

De vrienden

Kijk naar de hemel en de sterren.
Ook als je ze niet ziet: geen nood.
Een wolkendek kan nooit versperren
hun invloed, even mild als groot.

De vrienden, ook al zijn ze verre,
bestaan. Neem slechts de telefoon.
Of wacht. Gezonden door de sterren
bezoeken ze vanzelf je woon.

Een donderwolk kan veel vergrijzen,
maar als een ziel staat op kapseizen,
de vrienden zijn, waken en komen,
trouw als het gras, de mus, de bomen,

de hond, de hemel en de sterren.

6.72

Johan Daisne

Je klampte je vast aan de liefde van je vrouw, Marthe, van je zoon Evert en van je moeder, die je tot je groot verdriet ontviel. Op 20.5.1973 schreef je me: *'Zoals Filip de Pillecijn placht te zeggen: Herman jongen, er is toch niets schoners dan vriendschap!'*

Onze briefwisseling werd schaarser, de telefoontjes talrijker. Ik bracht je op een hete septemberdag een bezoek in de bibliotheek, waar je de luiken had gesloten, waar je koortsig zei, dat de seizoenen beter elkaar normaal zouden opvolgen. In 1974 stuurde je me nog een mooi gedicht voor mijn verjaardag:

De barometer

De barometer daalt naar wankel weer,
hoewel pas deze nacht augustus sterft
en vaak de zon nog door september zwerft
en alles, stad en buiten, kwistig verft.

En 't voorjaar en de zomer, hoeveel keer
zijn ze niet grauw en kil geweest van regen?
Niet kniezen dus, we kunnen heus wel tegen
de onvoorzienhaarheid van onze wegen.

Een mensenkind van in de zestig jaar
moet dubbel brillen maar ziet weerom klaar
al 't schoons dat schuilt achter de tegenheden.

Die jarig is zegt dank tot het verleden
en groet in 't raam de najaarskleur
en al de vrienden in de open deur.

9.74

Johan Daisne

Na de dood van je moeder volgde de ene depressie op de andere. Je aftocht uit de bibliotheek maakte je angstig.

In 1978 waren mijn vrouw en ik in Peru. Bij onze terugkeer uit de Andes in Lima, de nevelstad, lazen we in... Le Pourquoi Pas? dat je de trap van steen had verlaten. Het doodsbericht maakte ons droevig zoals we zelden droevig zijn geweest. Vóór ons vertrek had je me nog eens gebeld: *'Ga toch niet zo ver weg, Marc!'* heb je me gewaarschuwd. Ja, Herman, we gaan altijd te ver weg van wat ons lief is. Dit geldt nu ook voor jou.

MARC GALLE (Denderleeuw 1930) studeerde Germaanse filologie aan de RU Gent. In 1963 promoveerde hij aan de VU Brussel tot doctor in de letteren en wijsbegeerte op een proefschrift over de noodlotsgedachte in het werk van Louis Couperus. In datzelf-

de jaar werd hij lid van de Vaste Commissie voor Taaltoezicht. Hij begon in 1965 met de populaire taalrubriek in de radio *Voor wie haar soms geweld aandoet.* De rubriek werd in 1967-68 op 14 langspelers gezet. In 1970 werd hij docent aan het Brussels Rijksinstituut voor toneel- en cultuurspreiding. Hij werd eerst parlementslid en de laatste jaren herhaaldelijk minister.

Johan Daisne *Bij wijze van biografie*

Ik ben - godzijdank, want ik voel het als een rijkdom - van gemengde afkomst, zoals zovelen in ons middenwesten. Ik ben sinds enige eeuwen een Vlaming; daarvoor waren mijn vaderlijke voorouders Fransen, die langzaam naar het noorden zijn afgezakt. Dat weten we met zekerheid, op gezag van oorkonden die teruggaan tot de XVde eeuw. Minder zeker ben ik van wat een welwillend medium eens wist te vertellen, toen ik met mijn vriend, de dichter Marcel Coole, een spiritistische seance bijwoonde. Met name dat, vóór die XVde eeuw, mijn stamouders in Marseille hebben gewoond en daar handel dreven in oosters reukwerk. Nu, ik heb er ook niets op tegen.

Nochtans kan mijn echte naam zowel van Keltische als Latijnse oorsprong zijn, wat mij ook niet ongevallig is, want de Kelten waren de eerste magische dichters van dit westen, en in mijn literatuur ben ik nog altijd ridderlijk op zoek naar de Graal: ik geloof niet in het existentialisme, noch in om het even welk experimenteel gedoe, dat zoekt naar wat men per se niet wil vinden. Ik vind dat kunst uit de modder van dit bestaan de quintessens moet overhalen, die recht laat wedervaren aan de volledige mens, d.i. een wezen met rede, gevoel en verbeelding. Ik probeer in mijn werk vooreerst zelf zulk een mens te worden, en ik dank mijn voorouders mij daarvoor een minimum Keltische verbeelding, Latijnse rede en Germaans gevoel (dit vooral van moederszijde) te hebben meegegeven.

Als 'Keltisch' werk van me noem ik het magisch-realistische toneelstuk *Het zwaard van Tristan*, een proeve van moderne duiding der oude mythe. Het stuk werd mij ingegeven tijdens een hartstochtelijke redewisseling met vrienden in de Taverne des Beaux-Arts te Brussel, zodat de Latijn in mij, zonder erop te letten, het stuk in het Frans heeft geschreven, wat mij af en toe nog wel eens gebeurt, want ik ben een Vlaming uit de tijd dat die twee moedertalen had. Daarna heb ik mezelf vertaald en de Germaan werd daarmee laureaat van de Driejaarlijkse Staatsprijs. Een typisch Belgische anekdote dus. De gemengde elementen werden trouwens eerlijk aangekondigd door de schuilnaam die ik als student heb gekozen: Johan Daisne, Johan wegens de spraak mijner ouders, Daisne in herinnering aan de voorvaderlijke stad, die het cheflieu is van het Franse Département de l'Aisne.

Mijn gemengdheid is verder ook van sociale aard. Mijn ouders waren onderwijzers, mijn grootouders doodarme mensen, mijn voorouders edellieden. Als kind heb ik in de eerste wereldoorlog klompjes gedragen en uit de sneeuw eens de geurige schil opgedolven van een mij onbekende vrucht: de sinaasappel... Ik doctoreerde in de economie aan de Gentse universiteit, maar werd later hoofdbibliothecaris van deze stad. Ik ben ook tien jaar bedrijfsambtenaar

geweest en vijfentwintig jaar leraar Germaanse talen aan een meisjeskweekschool (zie mijn roman *Hoe Schoon was mijn School*). Tijdens de tweede wereldoorlog heb ik last gehad met de Duitsers, omdat ik verzen van Poesjkin had vertaald, en de collaborateurs mij een salonsocialist heetten. Het schoonste eerherstel heb ik van mijn jonge vriend Hubert Lampo gekregen, toen hij van mijn verhalen en romans, *Zes domino's voor vrouwen*, *De trap van steen en wolken* e.a., heeft gezegd dat die werken, welke ikzelf uit een niemandsland waande, zich sociaal laten situeren in het toekomst-Vlaanderen van een wordende volksintelligentsia.

Ik sprak reeds van de Graal. Ook op geloofsgebied ben ik een gemengde. Mijn vader was een Tolstojaan, en ik beschouw me als een vrij gelovige, die in Dietsche Warande en Belfort verzen op het kruis publiceert, terwijl ik mede in de redactie zetel van het Nieuw Vlaams Tijdschrift.

Mijn artistieke geloofsbelijdenis is eveneens dualistisch. Ik stelde mijn Klaverendrie-vrienden Coole en Van Brabant als leus voor: *poëzie uit en voor het leven*; de ondertitel van mijn boek *Filmatiek* luidt: *of de film als levenskunst*; en in literatuurgeschiedenissen word ik meestal genoemd als de Nederlandse promotor van het magisch-realisme, waarover ik de studie *Letterkunde en magie* schreef...

Ziedaar ongeveer mijn zelfportret. Het is dat van een mens, geloof ik, getuige dat dubbele voorhoofd.

Johan Daisne *Onze taal en letteren* **of** *de valse Vlaamse schaamte*

Een jammerlijke trek van de Vlaming is steeds te willen doen geloven dat hij aan een minderwaardigheidscomplex lijdt, ook wanneer hij dat een andere Vlaming verwijt. Hij is voortdurend bezig ons met het buitenland te vergelijken, vindt daar alles beter want het staat op internationaal peil, zodra 't maar vreemd is. Hij vermindert stelselmatig onze eigen deugden, zoekt naar de mogelijke redenen daarvan en doet niets liever dan voorwendsels vinden om zich te stijven in zijn ondeugden.

Het is bekend hoe de Vlaamse letterkundige, met de grootste zelfverzekerdheid, het telkens weer nodig acht het geheel onzer letteren in twijfel te trekken. Het laatste snufje is nu ook het gekanker over onze taal, die zo dof is, zoveel e's telt, zoveel slappe uitgangen. De Germaanse mist benevelt ons strottehoofd, terwijl in het zuiden de klinkers er als zonnen uitrollen. Het Algemeen Beschaafd (en hier komt de knaap uit de mouw kijken!), zijnde een enigszins kunstmatige, verhaaste vorm van taal-evolutie met de onvermijdelijke slijtageverschijnselen vandien, helpt dat verdoffingsproces. Terwijl onze dialecten (o Gezelle) ten minste nog iets vasthouden van ons klankrijk verleden!

Mijn antwoord daarop is:

1 Elke taal heeft haar eigen groeiwetten en groeivormen, waaraan geen gekanker helpen kan.
2 Zo ook alle cultuurvooruitgang, waarvan het A.B. een onmisbaar (sociaal) element is. Die de klok wil achteruitzetten, zou vooral ‘arm’ Vlaanderen een misdadige ondienst bewijzen.
3 Ik kan het niet helpen, maar als ik het tegengestribbel der anti-beschèèfden hoor, rijst bij mij altijd de verdenking: soms bang van de concurrentie met Holland?!
4 Klinkerrijkdom is zoals elke schone niet noodzakelijk ieders lief. Mij persoonlijk bvb. ligt de overdaad van a's en o's bij Spanjaarden en Italianen volstrekt niet. Ik vind het behalve vermoeiend en vervelend, zelfs lelijk en potsierlijk. Je kunt in het zuiden geen postzegel kopen of het wordt een bombardement van vocalen. Ik zou zeggen dat men vooral dààr aan mistkelen lijdt: telkens je Don Juan hoort, is hij aan 't gorgelen als een operatenor.
5 Als het dan toch van den vreemde moet komen, stel ik tegenover de Latijnse talen de Slavische. Deze zijn niet arm aan volle klinkers, maar de medeklinkers spelen er toch de hoofdrol, en daaronder bepaaldelijk de

> sisklanken, vooral in het Pools met zijn 23 soorten essen. Welnu, ieder zijn heug: er gaat voor mij van dat consonantisme een onbeschrijflijke, een bijna magische bekoorlijkheid uit, waarvoor ik het Latijns gevocaliseer grif cadeau doe. Daarmee zijn we dan quitte, en ik althans klaar om in Vlaanderen het A.B.(C.) van ons schone en mooie Nederlands te huldigen. Het past ons die van hier zijn, zoals alles wat van hier is. Wij zijn een matig land, tussen de iberische en Siberische extremen. En veel van buiten verblindt of klinkt alleen omdat men 't niet begrijpt of niet gewend is. Don Juan is in Spanje niet meer dan meneer Jan (met wie onze allitererende Heer Halewijn gerust de vergelijking doorstaan mag): en Prins Dolgoroeki betekent voor de Rus letterlijk een heerschap met lange vingers, in de diefachtige zin van 't woord dan nog!...

Geloof mij, Vlamingen, weer alle binnen- of buitenlands vandalisme. Ik kan evenzeer als wie ook met exotismen dwepen, met die zelfs van het dialect. Ik heb ook al wel eens een boutade tegen onze ‘kinkel’taal geschreven. Maar de dikke, rustige, groene Van Dale is mijn beste droomboek, een bijbel van welluidendheid, ons kostbaarste patrimonium. En, pas op, tegen allen die 't belagen: een vaste burcht, waarop ze zich aan brokken zullen lopen![*)]

(*) In de laatste § is tweemaal de meervoudsimperatief-t weggelaten, wellicht tot spijt en nijd van de treurders over onze vroegere weelde. Nog een slijtageverschijnsel van het A.B., maar in het Nederlands verkies ik vlotheid boven mijn liefde voor een consonant.

F.P. Huygens *Het spel als droom, de daad naar wet*
Beelden uit de levensfilm van Johan Daisne

Voorouders en ouders

Op 19 augustus 1911 traden te Gent Leo-Michel Thiery en Augusta de Taeye in het huwelijk. Op het schooltje in de Geitestraat, waar zij als onderwijzeres was verbonden, was hij de meester van 't zesde. De gouden ring die zij elkaar wilden geven, konden zij pas veel later kopen en op hun huwelijksreis naar Heide-Kalmthout namen zij hun bagage in bruin pakpapier mee.

Op 2 september 1912 werd in de Rabotstraat nr. 16 ‘hun kleine Herman’, Hermanus voor de burgerlijke stand, geboren. Toen Augusta in verwachting was, had Michel haar een oude Franse bewerking van Theodor Storm's *Immensee* voorgelezen, die de magisch-realistische titel *Le rêve et la vie. Herman et Elisabeth, imité de Storm par Daniel Arnauld* droeg. Naar de tot Herman herdoopte Reinhard werd het nog ongeboren kind, waarvan zij wisten dat het een zoon zou zijn, genoemd.

Zoals Herman zelf dat later heeft uitgedrukt, was het eerste wat hij heeft ingeademd, de laatste ademhaling van de ‘goeie ouwe tijd’, van ‘la belle époque’, waarvoor zijn ouders representatief waren. Zij waren onwrikbare idealisten, die dan ook heel wat in hun leven gerealiseerd hebben. Michel was een dichterlijke geleerde, wiens streven het was de mensen terug naar de natuur te brengen. Herman gedenkt zijn vader zoals deze voor het winterraam in de huiskamer zat te werken aan zijn schrijftafel, vóór hem zijn pijp en microscoop. Hij schreef een rustig en sierlijk handschrift en een mooie eenvoudige taal, wanneer hij werkte aan de ‘prijsboeken’, door het Stadsbestuur voor het onderwijs ter beschikking gesteld. Zijn manuscripten illustreerde hij zelf met fraaie pentekeningen van vlinders en bloemen. Niet alleen door zijn baard geleek hij op twee grote portretten aan de muur, waarvan Herman later te weten kwam, dat die van Tolstoï en Kropotkin waren. Intussen redderde zijn moeder, die lerares was geworden, in de keuken. Op feestdagen sprenkelde zij soms enkele druppels eau-de-cologne op de gloeiende kachel, zodat de kamer heerlijk fris rook.

Herman was dus een kind van ‘kleine luiden’. In zijn sterk autobiografische literaire werk kan men talloze toespelingen daarop vinden. Zo schreef hij in zijn roman *De neusvleugel der muze* (1959), dat hij tijdens de eerste oorlog klompjes droeg, zwart gemaakt met schoensmeer, de enige luxe die hij als kind van een schoolmeester mocht genieten. Maar de leren riem sneed daardoor niet minder in het vlees van zijn wreef, zodat hij er soms op de ijzige speelplaats van huilde. Hij had de roep een woelwater te zijn in de klas, doch zijn zwarte kousen waren ook van zulke grove wol gebreid, dat ze zijn kuiten

en knieën kapotbrandden van de jeuk. En moeder, de heilige zorg, had bovendien eigenhandig een petje voor hem gefabriekt, opdat hij er niet als een straatboefje, gelijk Jackie Coogan The Kid, zou uitzien. Door dat ongeluksding heeft hij jaren de onschuldige bijnaam van ‘de Pot’ getorst, die hem als de tergendste vernedering in de oren klonk.

Al beweerde hij toen gelukkig te zijn zulk een jeugd te hebben gekend, zich zo mens onder de mensen te hebben kunnen voelen, toch vertoont het verhaal ‘Amoëne. Het hemd’ uit *De vier heilsgeliefden* (1955) een parallellisme in de uitwerking van dit jeugdmotief, dat te denken geeft. De ouders van Pierre Homan, de schrijver zelf, waren bescheiden en vlijtige mensen geweest uit de tijd van het idealisme. Zijn vader gaf les in de natuurlijke historie en zijn moeder was onderwijzeres. Na school, terwijl vader zat te studeren onder een portret van Kropotkin, nam moeder het huishouden waar. Zij maakte alles zelf, ook de hemden voor Pierre, die zij op de keukentafel knipte, zonder ander patroon dan haar eigen hart: eenvoudig, recht en deugdelijk. Deze produkten vielen echter onvermijdelijk nogal origineel uit en leken op een soort rudimentaire ‘Russische’ hemden. Zij wekten de lachlust van zijn kornuiten en maakten Dr. de la Lys kregel bij het vluchtige geneeskundige onderzoek van de volkskinderen van Pierres school. Hij schamperde dan ook: ‘Ik geloof dat je moeder nog genaaid heeft voor Prins Kropotkin.’ Wanneer meester het niet hoorde, noemden zijn klassemaatjes hem ‘'t Hemde’, en velen onder ons zullen zich herinneren ‘wat een knaap lijden kan onder zelfs een nietszeggende plaagnaam. 't Hemde leed eindeloos want de jaren van de jeugd lijken de langste van het leven.’

In Hermans herinnering en werk leeft zijn vader voort als een onderwijzer in de edelste betekenis van het woord: een pedagoog met gelijke liefde voor kind en wetenschap. Over alles en nog wat documenteerde hij zich tot in de universiteit. Een hem aangeboden doctorstitel in zijn lievelingsvak, de natuurlijke historie, wees hij af, daar hij onderwijzer was geworden om het te zijn. Later stichtte hij het Schoolmuseum, een helder wit gebouw met een mooie Plantentuin, gelegen aan het Gentse ‘straatje van Berouw’. Aan dit museum, dat zijn naam is blijven dragen, was hij verbonden van 1924 tot 1943; het is de verwezenlijking in het groot geworden van wat hij als ideaal onderwijsmilieu beschreven had in zijn baanbrekend werk *Encyclopedisch onderwijs*, dat onder een andere benaming de actuele leermethode is geworden en dat hij reeds in het klein verwezenlijkt had in zijn ‘onbetaalde school’ in de Geitestraat.

Zijn God was Tolstoï, niet die van Anna Karenina, maar de oud-christen; zijn Heilige Maagd was de Natuur. Hij was een overtuigd, maar idealistisch socialist, voor wie de kerk met de machtigen der aarde altijd twee handen op één buik was geweest. ‘Onder het priesterkleed zag hij steeds de dolk van Ignatius van Loyola flikkeren; in de wierook walmde voor hem alsnog de brandstapel

tegen en kloosters hield hij voor broeikassen van onnatuur.' Jezus, placht hij te zeggen, heeft toch de zwendelaars allerhande uit de tempel gejaagd, en zelfs het mooist gepredikt in de natuur, op een Berg. Daartoe door zijn zoon, met een onmiskenbare hang naar het religieuze, wat opzettelijk uitgedaagd, verklaarde hij hoe voor hem godsdienst bestond in het ondubbelzinnig betrachten van de zedelijke wet die hij zo duidelijk in zijn hart hoorde klinken. Ootmoedig en moedig heeft hij ernaar geleefd, als een weldaad en een toonbeeld voor anderen. Onderhield hij enerzijds een hele troep sukkelaars en dagdieven 'die hem om strijd afbedelden', anderzijds zond hij zijn zoon zondags naar de ambachtsschool, voor het geval hij een 'speelvogel' mocht blijven. Diens letterkundige arbeid heeft hij nooit aangemoedigd, maar hij hield er in stilte van. Toen hij in 1950 stierf, heeft Herman zijn verdriet afgeschreven in een dikke vaderroman, *Prins van de Libanon*, waarvan alleen het eerste hoofdstuk onder de titel 'Bonsecours' gepubliceerd is in het tijdschrift 'Yang' 80-81, januari 1978: *Johan Daisne. Een terugblik.* Tot aan het einde van zijn werkzaamheden als directeur van de Gentse Openbare Stadsbibliotheek begroette Herman elke ochtend bij het binnengaan van zijn kamer het borstbeeld dat Jozef Cantré van 'Pipa' na diens dood had gemaakt.

Hermans verste literaire herinnering aan zijn moeder, Auguste de Taeye, zijn twee boeken in stempelband, die ze tussen haar huishoudelijk werk door zat te recenseren: *School-idyllen* van Top Naeff en Tine van Berkens postume werk *Mijn roman.* Als jong meisje was zij het troetelkind van haar vader Franciscus, Pépé genaamd, omdat hij Hermans peter was. Mank door een ongeluk in zijn kinderjaren, moest hij de te zware taak van los werkman opgeven en na enkele jaren van weinig winstgevend gezwoeg als kleermaker, opende hij een likeurstokerij. Hij vond een Elixer De Taeye uit en Thérèse, zijn oudste dochter, bracht met kar en paard de waar naar de herbergen en rolde eigenhandig de vaten in de kelder. Het liefst was Pépé echter 'zijn Gusta', aanhankelijk begaafd kind, waarover hij in zijn perkamenten boekhouding schreef: 'Koud kipje gekocht en het mijn Gusta gebracht naar de Normaalschool te Brugge, waar ze zo hard moet werken en waar het zo koud en hongerig is.' Auguste was 'primus' geweest en de eerste van honderdvijfentwintig meisjes, waaronder welgestelde, uit alle hoeken van het land, voor het toelatingsexamen. En uit eigen beweging was zij gaan aanbellen bij de gouverneur om een beurs te verkrijgen: ze wilde niet dat haar studie aan de kweekschool de familie tekort zou doen. Op deze school raakte zij bevriend met een medeleerlinge, wier zoon - magisch-realistische coïncidentie - later in de literatuur Hubert Lampo zou heten. Augusta werd onderwijzeres, later regentes, werkzaam als lerares aan de Stedelijke Normaalschool voor Onderwijzeressen te Gent, en ten slotte rijksinspectrice. Al vroeg maakte zij deel uit van het groepje idealiserende jongelui 'Reiner Leven', waarover haar zoon in de roman *Lago Maggiore* (1957) verteld heeft. Het betreft hier de Tante L.-episode, in het ontroerende frag-

ment ‘Tantelle’ vorm gekregen, als een dierbare herinnering aan Lisbeth Aerens-Verwest, echtgenote van de kunstschilder Robert Aerens. Zij bewoonden een groot huis op het platteland van Afsnee, een kunstzinnig milieu, waar ook de kleine Herman welkom was om er in de oorlogsjaren, waarschijnlijk in 1918, gedurende enkele maanden in de buitenlucht krachten op te doen. Lisbeth Aerens behoorde ook tot het groepje ‘Reiner Leven’, mensen die Herman tot het eind van zijn leven in vriendschap is blijven gedenken: de dichter Raymond Limbosch (1884-1953), de Gentse geleerde George Sarton, later Harvard-hoogleraar (1884-1956), de vader van haar die Herman later in *De neusvleugel der muze* ‘de allereerste échte’ heeft genoemd: de kleine May, die zijn leeftijd had, en na het schrijven van verzen en romans in Amerika hoogleraar in de literatuurgeschiedenis is geworden. Verder waren er nog de kunstschilders Gérard Ceunis (1885-1964) en Robert Aerens (1883-1969) zelf, en Céline Dangotte, Tante Céline, die weldra mevrouw Limbosch zou worden. In de zitkamer van het huis Aan de Bocht 7 hing een aquarel van Mabel Sarton-Elvis die Céline Dangotte voorstelt.

In 1924 schonk Gusta het leven aan een tweeling, jongens die elk een deel van vaders naam meekregen: Leo en Michel. Het ouderlijk huis stond toen niet meer in de Korenbloemstraat, maar in de Ekkergemlaan, thans Einde Were 67. Sinds begin 1933 groeide Herman met zijn twee broers op in het ‘familiehuis’ aan de Groot-Brittanniëlaan 4a (later 6), gebouwd naar tekeningen van Michel met typische Jugendstil-reminiscenties, vooral in het interieur. Er heerste een sfeer van ‘avontuur en gezelligheid, suspence en huiselijke knusheid’, grondstof voor de eerste roman van Johan Daisne: *De trap van steen en wolken* (1942).

Ook de armste families hebben ten minste één sprookjesvoorvader. Die van de Thiery's was Jean de Château Thier(r)y, in 1659 in dit hoofdstadje van het departement Aisne geboren. Zoon van arme wijnbouwers verliet hij zijn ouders om fortuin in het buitenland te zoeken. Hij trad in dienst van een rijke Italiaanse koopman, redde diens leven tijdens een zeestorm en erfde al diens bezittingen. In 1676 stierf hij als vrijgezel in Venetië en liet zijn enorme vermogen aan goud, edelstenen, schepen en koetsen na aan arme bloedverwanten in het Frankrijk van Lodewijk XIV. Meer dan een boedelceel heeft zijn vaderland nooit bereikt. Ook de adellijke titel van jonkheer is voor de nakomelingen van de legendarische Jean Thiery verloren gegaan en het proces van de erfgenamen, onder wie wijlen Evita Perón, met de Franse staat duurt al eeuwen. Michel Thiery had een hekel aan het erfenisverhaal, maar Herman herinnerde zich deze afkomst naar aanleiding van een schampere opmerking van een zijner professoren over zijn eerste proeven op literair gebied, die hem de behoefte deed gevoelen een pseudoniem te kiezen. Herman Thiery werd Johan D'Aisne of Daisne. Ook liet hij zich lid maken van de toen voor enkele jaren opgerichte Internationale Familiestichting Thiery om geregeld het

tijdschrift ‘Le Guide des Thiery’ te ontvangen. Daarin ontdekte hij o.m. dat de grootvader van Jean de ‘Venetiaan’, met name Robert Thiery de Saint-Thomas, gendarme du Roi de France, in 1510 geadeld werd door Antoine, hertog van Lotharingen, en dat hun blazoen ‘Een pijl gebroken op een schild,/ twee sterren boven, en een onder...’ vertoont.

De wedloop der jeugd

‘En dit is nu eens een echt verhaal van jeugd, in de zonnige zin van dat woord, wanneer we het opvatten als de naam van 's levens mooie seizoen.’ (Johan Daisne in ‘De wedloop der jeugd’ uit de bundel *Met dertien aan tafel*, 1950). Johan Daisne is met vertedering over zijn jeugd blijven schrijven. Herhaaldelijk heeft hij het over ‘la belle époque’, maar ook over een ‘zwaar erfdeel’ en de moeilijke opgave de ‘onwrikbare idealisten’ die zijn ouders zijn geweest, waardig te blijven.

Omdat zowel Michel als Gusta les gaven, werd de kleine Herman ondergebracht bij kleermakers: Pa Gaston en Mem, beiden met Heide getekend in de roman *Hoe Schoon was mijn School* (1961). Zijn moeder, die toen aan de Andriesschool verbonden was, voedde hem daar in de ‘parloir’. Pa Gaston noemde Herman ‘Manus’; bij zijn dood schonk hij hem een klokje, dat tot het heengaan van Gusta in de voorkamer van het huis in de Groot-Brittanniëlaan heeft gestaan.

Van 1918 tot 1923 was hij zelf op de school in de Geitestraat, waarna hij van 1924 tot '25 technisch vierdegraadsonderricht in de school Groot Meerhem, Jacob van Maerlantstraat, volgde. Zijn Tolstojaanse vader immers wenste dat niet enkel Hermans geest zou worden ontwikkeld, maar dat hij ook zijn handen zou leren gebruiken, al was het maar om eerbied op te vatten voor elke menselijke arbeid. Twee jaar lang heeft hij getekend, boeken gebonden, hout en ijzer bewerkt. Daarna volgde een jaar zondagslessen op de Vakschool, afdeling modelmakerij: *‘Indien mijn pen ooit mocht weigeren, kan ik aldus nog altijd een eerlijke hand aan de beitel steken: ik heb maar het litteken te tonen dat hij mij als kind heeft gelaten.’* Al tekende Daisne later zichzelf gedurende zijn lagere-schooltijd als ‘een wilde’, maar toch ook als een ‘dichterlijke speelvogel’ en al was hij nog niet de studieuze jongen van de Atheneumjaren, toch won hij telkens de medaille.

Als zijn leeftijdgenootjes speelde Herman graag met wapens, wat niet van thuis mocht. Arme vriendjes hadden mooie, blinkende speelgoedsabels, hij een stok, die hij nog verbergen moest ook. Op zijn kast in zijn werkkamer in ‘Villa Van Berken’ lagen tot zijn dood wapens: zijn geweer, bajonet, helmen, waaronder een uit het Duitse keizerrijk en een uit het Hitlerleger. In zijn gedicht *Kernamout* (1938) beschrijft hij een Indianenspel, dat herleven zal

in de droom van de ik-figuur uit het verhaal ‘Gojim’, in 1939 in ‘Klaverdrie’ verschenen. Deze verklaart plechtig de Indiaan met het grote hart te willen zijn. *‘Over onze lippen kwamen soms onbegrepen plechtige woorden, waarbij we stil konden worden en ons tragisch groot voelden, met een vermoeden van iets heftig schoons.’* Een wild kind met een verbeelding vansgelijken, volgens een typering van de moeder, die terugkeert in de roman *Ontmoeting in de zonnekeer* (1967) met professor emeritus Herbert, in wiens herinnering nog de *‘speelvogel’* leeft die *‘vreselijk vuur heeft gevat op het toen nog zeer ontvlambare celluloïd der zevende kunst’.* Geen Indiaantje speelden hij en zijn kornuiten, maar grootscheepse wederopvoeringen van heroïsche stomme films, zoals *Zorro* of *Le bossu*, die ze kenden van bonte affiches. Bij hun blikken sabels en andere luisterrijk arme requisieten behoorden spelhandelingen vaak als symbolische gebaren. Of wilde de jonge Herman zich daarmee vooreerst onderscheiden in de trots-schone ogen van het meisje Marquita? Zij woonde aan de Nieuwe Wandeling in de buurt van de Ekkergemlaan, een blondine die erg in trek was bij de jongens, die voor haar venster ‘tante Marianne deden’, zoals Oma Thiery dit in een gesprek met mij formuleerde. Professor Herbert weet zich haar met warmte te herinneren: *‘een zeer blond en blank meisje, dat koket en hooghartig maar niet minder geboeid toekeek, vanuit haar hoge mam in het kasteeltje dat daar als op een eilandje aan de vaart lag.’*

En ten slotte het begin van *De neusvleugel der muze*, waar een schrijfwijze gehuldigd wordt *‘die de schietschijf loszeeft om de roos ongeschonden te winnen’.* Welk wapen je moet gebruiken, hangt van het doel af, aldus de schrijver ter zelfder plaatse tot de jeugdige vrienden van het atheneumblaadje ‘Iris’, die hem teveel franje van details aan zijn werk zouden kunnen verwijten. |*‘Het leven zal je leren, dat de kortste afstand tussen twee punten niet altijd lineair is, o.m. wanneer tussen twee punten een heuvel ligt en het leven steekt vol kuilen.* |Levenswijsheid van een dichter die ik op de Gentse halfvastenkermis van 1968 regelrecht op de schiettent heb zien afgaan.

Zoals ‘de kleine prins’ in zijn prille jeugd door Pa en Mem Gaston liefderijk was opgevangen, zo gebeurde dat later ook door de familie Limbosch. ‘Oom’ Raymond, een voornaam Frans-Belgisch dichter en denker, was de zoon van een Hollandse, die een kantwinkel in Brussel had. Haar zoon huwde de dochter uit de bekende Gentse kunsthandel, Céline Dangotte. Over haar vriendschap met Gusta de Taeye is al gesproken. In Brussel opende Céline Limbosch-Dangotte eveneens een kunsthandel en woonde met haar man in een mooi landhuis dicht bij het Zoniënwoud, in de ‘Kleine Hut’. Het landhuis heette ‘Le Pignon rouge’ en stond te midden van grote hagen en bomen in de Avenue Lequmie. Daar ‘tante’ Céline Hermans meter was, is hij daar vaak met vakantie geweest, met Kerstmis en in de zomer. In zijn televisiegesprek met prof. Joos Florquin, op 30 augustus 1972 uitgezonden, vertelt Daisne dat hij met Raymond Limbosch, die een echte aristocraat was in al zijn

doen en denken, vaak geleerde gesprekken had op filosofisch gebied en dat deze hem in de verskunst heeft ingewijd. In herinnering aan die tijd heeft Daisne zijn roman *Als kantwerk aan de kim* (1965) laten beginnen in een hotelletje aan de rand van het Zoniënwoud, waar de gepensioneerde bankdirecteur Folkert is gaan wonen.

In 1926 ging Herman naar het Koninklijk Atheneum Ottogracht, waar hij met opvallend goede resultaten van de 5e moderne af, eerst op de Franstalige en vervolgens op de Nederlandstalige afdeling, tot en met de 2e moderne (1929) het onderwijs volgde, maar met zoveel ijver dat hij in het voorlaatste jaar overwerkt raakte en de studie moest stopzetten. Hij ging toen als jongste bediende in de textielfabriek La Lys werken, waar hij de telefoon onder zijn beheer kreeg vanwege zijn talenkennis. Ook had hij zich in de filmatiek verdiept, getuigen drie artikels in het atheneumblaadje 'Ontwaking - Semailles au Soleil' over William S. Hart, Pola Negri en Tom Mix, in 1927 geschreven en uit de herinnering tot een levendig motief in *De neusvleugel der muze* verwerkt. Hiermee leverde hij een eerste bewijs dat de levensprikkel die hem tot schrijven heeft aangezet, oorspronkelijk van de film afkomstig is en wanneer men de laatste filmkritieken van zijn hand in 'Periscoop' leest, dan voelt men dat daarvan de opzet is om, door het doek heen, daarin zijn jeugd, zijn levensbegin terug te vinden.

Herhaaldelijk heeft hij er met nadruk op gewezen, dat het zijn moeder is geweest, die zijn belangstelling voor Buffalo Bill, Nick Carter en de avonturenroman van kapitein Mayne Reid heeft verruimd door hem de jeugdromans te laten lezen van Top Naeff en Tine van Berken, een Nederlandse onderwijzeres, die aan het einde van de vorige eeuw leefde en te vroeg gestorven is om ruime bekendheid te verwerven. Zij groeide later in Daisnes verbeelding uit tot een symbool van beminnelijkheid en goedheid, een symbool dat niet tot een afgesloten verleden behoorde, maar waarvan hij verwachtte, dat het ieder ogenblik als een levend mens op hem kon toetreden, getuige zijn aan haar gewijde toneelstuk, het laatste van de trilogie *De liefde is een schepping van vergoding*, in 1945 uitgegeven en herhaaldelijk gespeeld. Aan zijn villa aan de Leie schonk hij haar naam.

Dat hij zijn grootste liefde, die voor de zevende kunst, aan zijn vader te danken zou hebben, is een onjuiste gevolgtrekking uit duidelijke feiten. Als knaap mocht hij van Michel Thiery slechts zelden naar de bioscoop, minder vaak dan zijn vriendjes, omdat hij elk bezoek moest verdienen en dan ontving hij plechtig een bon: 'goed voor een bioscoop', die hij echter bij de minste afkeuring weer verloor. Na de episoden-film *L'aiglonne* (Keppens & Navarre, 1921) heeft de toen bijna tienjarige jongen gehoorzaamd aan een onweerstaanbare behoefte om tegelijk die prent na te vertellen en er, schrijvende, het slot van te wijzigen, naar eigen voorkeur. Dit is zijn eerste letterkundige dààd geweest. In zijn roman van de film *De neusvleugel der muze* vertelt de schrijver,

dat in het atheneumblaadje ‘Iris’ zijn eerste bijdrage over de film geplaatst is. *‘Een film was nog nooit besproken, tot een overmoedige bloodaard daarover eens een heel enkel eerste stukje heeft gewaagd, wat hem op slag beroemd en berucht heeft gemaakt, bij alle surveillanten en tot bij de zussen van zijn maatjes, de verre, hooghartige schonen van het meisjeslyceum. Dat artikel handelde over Douglas Fairbanks sr. met het blanke gebit* (The mark of Zorro, *Fred Niblo*, *1921*) *en over Pola Negri met haar donkere polkahaar* (Sumurun, *Ernst Lubitsch, 1920 met Paul Wegener, de* Golem). *Want de film stond toen in haar heroïsche, epische, mythologische jaren, precies zoals wij. We speelden de prenten na en mee... Zo zijn wij geweest - straks een leven geleden, - de eerste kinderen van de bioscoop. Wij spéélden hem uit, en dat één stoute bloodaard er eens over dorst schrijven, was, vanwege het ongewone, ook nog spel, naast schuchterheid.’*

In zijn schooljaren heeft Herman ook ongeveer alle in Gent gangbare opera's ‘doorgemaakt’ en met uitzondering van *Les contes d'Hoffmann*, dank zij wat daarin van Hoffmann overschiet, had hij er een gruwelijke herinnering aan de schouwburg van behouden. En wat zijn lektuur betreft, herinnerde hij zich nog dat toen hij met Couperus dweepte, hij door onderwijzers, leraren, bibliothecarissen en bekenden van de familie haast als een verdorven kind beschouwd werd vanwege zijn hang naar die wufte kost. Op het atheneum maakte hij kennis met Paul de Rijck, die zijn eerste uitgever zou worden, met Robert Mussche, zijn boezemvriend met wie hij later ‘in het Verzet zou staan’, en met Nojorkam, de broer van Jan Schepens, die hem het eerst over Herman sprak, lang vóór Schepens Herman persoonlijk zou leren kennen en met hem bevriend worden. Combineert men dit alles met zijn besluit om - tot grote verademing thuis - ernstig te gaan werken met dezelfde enthousiaste belangstelling voor ongeveer alle vakken: wiskunde en talen, scheikunde en handel, die hem alle even lief zijn geweest, al was zijn ijver niet heel schools, dan is het niet te verwonderen, dat hij danig overwerkt raakte. Als heuse pedagogen stemden zijn ouders dadelijk in met zijn verlangen de school te verlaten. Een maand later had de verandering van milieu hem reeds zo goed gedaan, dat hij, aangespoord door zijn beste gangmaker, zijn moeder, zich in zijn vrije uren kon voorbereiden voor het universitaire toelatingsexamen, waarvoor hij met glans slaagde.

In de zomer van 1930 bracht hij zijn vakantie in Engeland door bij de schilder Gerard Ceunis te Hitchin in Hertfordshire, een zomer ‘blond en geurig als zijn tabak en met de herfstgrijze ogen van mijn nichtje Vanna’. Oom Gerard was als lid van de Gardecivique naar Engeland overgestoken, waar hij met zijn vrouw, tante Lize - een telefoniste en een vriendin van Gusta de Taeye - een tweedehandsmodezaak opzette en waar hij portretten schilderde. Hun dochter heette Vanna, naar een personage in een stuk van Maeterlinck. Gerard had in 1909 zelf ook een drama geschreven in 3 bedrijven: *De gevangen prinses*, uitgegeven met een voorwoord van André de Ridder. Vanna, die een rol speelt

in Daisnes *Zes domino's vaar vrouwen* (1943), is later met een advocaat in Londen gehuwd.

Deze vakantie in Engeland vindt een magisch-realistisch vervolg in *Filmatiek of de film als levenskunst* van 1956. Daisne vertelt daar, hoe hij ervan gedroomd heeft opnieuw toneel te gaan schrijven, zoals ook door André Demedts in zijn studie over zijn vriend in het vooruitzicht is gesteld. Het is er niet van gekomen, hoewel Daisne een goed thema had, weer een mengeling van verleden en heden, zoals in zijn *Tine van Berken.* Het zou handelen over de filmster Lilian Hall-Davis, die zelfmoord gepleegd had kort na het opkomen van de sprekende film. Hij had in het dagblad 'Vooruit' een artikel aan haar herinnering gewijd, geïllustreerd met haar portret, en verzocht de lezers, als ze over nog meer dokumentatie mochten beschikken, hem te willen bedenken. Tot Joos Florquin in het reeds genoemde televisiegesprek: en stel u voor wat ik ontving? Gerard Ceunis en zijn vrouw hadden bij kunsthandel Dangotte in Gent een vaas besteld, die hun werd toegestuurd gewikkeld in het nummer van 'Vooruit' waarin mijn artikel stond. Dadelijk schreven ze Daisne, dat hun buurvrouw, die Herman bijna 25 jaar geleden soms in haar tuin heeft moeten zien tijdens zijn Engelse vakantie, mistress Pemberton was, alias Lilian Hall-Davis. Haar zoon Grosvenor was gevleid met en zeer ontroerd door Hermans artikel: hij was een huisvriend, die vaak bij de familie Ceunis kwam kaartspelen. Van die Grosvenor heeft Daisne dan ook heel veel intieme informatie gekregen over diens eens zo beroemde moeder.

Een nieuwe revelatie werd Louis Hémon, een toevallige ontdekking tijdens de Vanna-episode van het vakantieverblijf in Engeland. Op een ochtend vóór het ontbijt las Herman toen diens postume verhaal 'La Belle que voilà', dat hij toen dadelijk in het Nerderlands wilde vertalen, maar na enkele bladzijden gaf hij dit op, omdat zijn Nederlands hem te lomp voorkwam. Pas 30 jaar later voelde hij zich opgewassen tegen een herschepping: 'De Schone van nooit weer...' (1960). In Daisnes werkkamer hingen naast elkaar een portret van 'Tantelle', met boskool getekend door haar man Robert Aerens, en een portret van hemzelf, geschilderd door 'Oom Gerard' Ceunis, de Vlaamse Engelsman.

In dienst van de wetenschap, de kunst en het vaderland

Al hebben volgens Daisne zelf zijn kinder- en puberteitsjaren hem definitief 'gestempeld', in de volgende perioden van zijn ontwikkeling gaan de nuchtere feiten een duidelijker taal spreken, die een opsomming ter inleiding rechtvaardigt.

Van oktober 1930 tot aanvang 1935 dateert zijn universitaire periode. Behalve economie studeerde hij verschillende talen. In 1932 publiceerde 'De Vlaamse

Gids' zijn gedicht ‘Pavane’, in de zomer van 1931 voltooid. Zoals bekend, verhuisde begin 1933 het gezin Thiery naar het ‘familiehuis’ aan de Groot- Brittanniëlaan. Van 1932 tot '34 schreef Daisne verschillende film- en boekbesprekingen en gedichten in kranten en tijdschriften, waaronder vele vertalingen van Russische poëzie. In 1935, dus nog als student, vergezelde hij als hulpsecretaris-vertaler de ‘Mission scientifique beige’ onder prof. Bordet naar Rusland. Zijn eerste reportage *Stof op het Kremlin*, waarmee niet het stof der eeuwen is bedoeld, maar dat werd opgewaaid door het slopen en bouwen van het nieuwe Rusland, verscheen in het dagblad ‘Vooruit’. Zijn eerste verzen en proza werden nog onder zijn eigenlijke naam gepubliceerd, maar na de reeds terloops vermelde plagerige opmerking van prof. R. Miry koos Herman het pseudoniem Johan Daisne, waarvan de voornaam erop wijst, dat hij ook een Germaan was met het gevoel van dien. Dat dankte hij aan zijn moeder, een zuiver Vlaamse van het platteland.

In hetzelfde jaar 1935 voltooide hij zijn eerste gedichtenbundel *Verzen.* Ook nog als student maakte hij een vakantiereis naar drie Scandinavische landen. Van 1935 tot '36 vervulde hij zijn militaire dienstplicht bij de schoolbatterij van het 2e regiment legerartillerie, fort III te Borsbeek. Intussen werkte hij aan zijn proefschrift. Evenals Verzen verscheen in 1936 zijn tweede bundel gedichten *Breuken herleiden* als Cahier van de Waterkluis (november), uitgeverij van zijn vriend Paul de Rijck. Op 20 juni promoveerde hij op een proefschrift over de filosofische waarden in de economie tot doctor in de economische wetenschappen, te weten consulaire, koloniale, financiële en hogere handelswetenschappen, en met diploma's Russisch (4 jaar onder leiding van prof. Taitsch), Tsjechisch (1 jaar bij mej. dr. Libuse Sobotkova), Spaans (3 jaar bij prof. Aznar Casanova), Bantoe (bij prof. Amaat Burssens) en Zweeds (2 jaar bij mevr. Gunhilde Mac Leod), waarvan hij echter veel vergeten was. Ook promoveerde hij tot reserve-officier en was in september en oktober studiemeester aan het Koninklijk Atheneum. Door bemiddeling van prof. P. de Keyser werd hij daarna benoemd tot adjunct-directeur bij de Landsbond der Bouwbedrijven in de Stoofstraat te Brussel. Van 9 tot 12 en van 2 tot 6 zat hij op kantoor en 's avonds was er dan tijd voor ‘kamerliteratuur’. In hetzelfde jaar werd hij tot leraar Duits benoemd aan de Stedelijke Normaalschool voor Onderwijzeressen, Wispelbergstraat te Gent, tot 1961. Elk weekend was hij in Gent bij zijn ouders en broers; in Brussel logeerde hij in een paar gore hotelletjes in het centrum, tot hij in 1937 kostganger werd van Hotel Windsor aan de Regentlaan. In de Stoofstraat bleef hij werken tot 1944, toen hij moest onderduiken als verzetsman.

In 1937 stichtte hij met Marcel Coole en Luc van Brabant het poëzietijdschrift ‘Klaverendrie’, dat tot 1948 bleef bestaan. In 1938 nam hij deel aan de ‘Dagen der Poëzie’ te Bachte-Maria-Leerne aan de Leie, die hem inspireerden tot de onuitgegeven *Sonia Karinowa. Knipsel-roman op een evergreen-thema.* Wel ver-

scheen bij Manteau zijn poëma *Kernamout.* In zijn vakantie volgde hij een cursus aan de universiteit van Bonn. In 1939 organiseerde hij in mei een Slevtsjenko-herdenking in de Rijksuniversiteit van Gent en maakte mei-juni een tweede Russische reis over Berlijn en Warschau. Op de 'Poëziedagen Merendree' hield hij een belangrijke lezing over Russische poëzie. Zijn verhaal 'Gojim' verscheen in 'Klaverdrie'. Met Ed. Hoornik, Adriaan van der Veen en Jan Schepens vormde hij de redactie van het tijdschrift 'Werk' en tevens verleende hij belangrijke medewerking aan het tijdschrift 'Gewas' uit Boom. In 1939-'40 was hij gemobiliseerd; de oorlog die toen uitbrak, bracht hem naar Frankrijk.

Na de Marquita der Atheneumjaren, die in werkelijkheid Mariette heette, volgde de liefde for a lifetime voor de studente Aurora. In de roman *Ontmoeting in de zonnekeer* herinnert de oude Herbert (Daisne) zich, dat Marquita's moeder een Parisienne was, waarom de jongens het kind Parisette noemden, naar de titel van een vervolgfilm van ten minste negen weken, die niemand van hen had gezien, maar die ze allen kenden van de affiches waarop Sandra Milovánova even blond en bleek was. Eigenlijk heette ze Arlette en vandaar naar Parisette was maar een stap. *'Herbert was in zijn binnenste nog een stapje verder gegaan en had een eigen vleinaam bedacht, die als een persoonlijke band legde tussen hen beiden: Marquisette... Magie van dat woord! Natuurlijk, een Marquisette duif je niet aan te spreken, en daar de volksjongens nauwelijks wat Frans konden brabbelen, een Parisette ook niet.'* En zo verliepen de jaren, de makkers gingen uiteen en Parisette verhuisde. Maar geen van hen zou haar ooit vergeten.

Van een van zijn oude straatmakkers komt Herbert na jaren te weten, dat Parisettes ouders gestorven zijn en niets hebben nagelaten. Maar van een tante heeft zij een winkeltje geërfd in een voorstad. Ze is getrouwd en haar dochtertje is al groter dan de Parisette uit zijn kinderjaren. Tijdens een geënsceneerd, maar bitter weerzien noemt hij haar naam met een snik, die toch ook van geluk was. Hij hád Marquisette tenslotte eenmaal gesproken. Dat volstond voor dit leven. 'Aan vrienden placht Daisne het winkeltje te tonen.

Aurora heette Suzanne Hermans. Zij woonde op de Coupure bij een oom, omdat haar ouders gestorven waren. Zij was medestudente van Herman, germaniste, en werd later lerares aan een lyceum in Brussel. Gepromoveerd op Yeats bleek zij op vele letterkundige markten thuis. Zij bezocht dikwijls het huis aan de Groot-Brittanniëlaan, waar zij ook gelogeerd heeft. Toen Herman in het leger was, is zij met een Roemeen, Jacques Claïn, gehuwd. Op een kerstfeest hebben Aurora, Jacques en de Thiery's een charade opgevoerd, waaruit het spel *De charade van Advent* (1943) is ontstaan. De ontmoeting van de jonge Herbert met Aurora in het park en het weerzien vele jaren later in Brussel, wanneer Herbert en zijn vrouw een vriendin, mevrouw Manteau, in het ziekenhuis opzoeken, doen iets vermoeden van de tragiek van deze jeugdliefde, die Daisne nooit heeft kunnen vergeten.

Zijn in de Marquita van de Atheneumjaren jeugd en film belichaamd, in zijn verhouding tot Aurora, die hij uit ‘vergoding’ heeft prijsgegeven, zijn de liefde voor de vrouw en die voor de studie en het scheppend werk tot een tragisch conflict uitgegroeid, waarin het ‘weerzien’ geen oplossing heeft kunnen brengen. Met Raissa, Renée, Maud, Agnes en Veva vormt Aurora het zestal domino's voor vrouwen, dat weer op zijn beurt het beeld vormt van de ideale vrouw. Zij zijn, evenals Ra uit *De trap van steen en wolken* (1942) en ook als Marquita, *‘visioen voor dit leven en werkelijkheid daarna, voorbeschikking en realiteit’*. Op haar kan namelijk de bepaling worden toegepast die de door Daisne zozeer bewonderde Pierre Benoit gebruikte voor zijn zogenaamde A-heroïnes: tendres et dures. ‘Tendres’ in haar ontroerende vrouwelijkheid, ‘dures’ in haar mysterieuze persoonlijkheid. Weliswaar heeft Daisne zijn modellen gehad, zoals Suzanne voor Aurora en de toneelspeelster Marthe Dugard voor Veva in de reeds genoemde bundel *De liefde is een schepping van vergoding* en in het verhaal ‘Frawaradar’ uit *Zes domino's voor vrouwen*, maar het leven van deze romanfiguren wordt hoofdzakelijk als een metafysisch verschijnsel en in de laatste plaats als een uitwendige gebeurtenis zichtbaar. Zo komt in haar lotgevallen het probleem van de aard van de werkelijkheid en de waarheid buiten het kader van de empirische, op de ervaringsleer steunende kennis te vallen. Als zodanig zijn zij typerend voor Daisnes romantisch magisch-realisme.

Gevraagd naar de reden waarom hij economische wetenschappen is gaan studeren en bijvoorbeeld niet Germaanse filologie, wees Daisne op een toeval, waarvoor hij later dankbaar is geweest. Zijn ouders hadden de prefect van het Atheneum om raad gevraagd. Daar het wegens de zwakke gezondheid van zijn vader mogelijk was, dat hij plotseling het brood zou moeten verdienen voor het gezin, vond hij het beter dat Herman een richting koos die dat op elk ogenblik toestond. Hij heeft de studie zo compleeet mogelijk gedaan en daar er toch in hem een trek naar filologie zat, heeft hij er de verschillende genoemde talen bijgenomen. Vooral op de Slavische talen heeft hij zich toegelegd: grondig op Russisch, Tsjechisch comparatief en een begin van Pools en Jiddisch toen de oorlog uitbrak. Aan prof. Joos Florquin vertelde hij, dat in de film die André Delvaux in 1965 van zijn roman *De man die zijn haar kort liet knippen* (1948) heeft gemaakt, de rol van Fran aan de Poolse vedette Beata Tyszkiewicz was toebedeeld en dat hij bij de kennismaking in één adem een lange zin in het Pools had uitgesproken. De actrice keek hem vreemd aan om daarna in een schaterlach uit te barsten. Hij had namelijk de eerste zin opgezegd van de eerste les van zijn Poolse leerboek: ‘Dit plaatje stelt de huiskamer voor van de familie K...’ Daarmee was het ijs gebroken en kon het gesprek verder worden gevoerd in een mengeltaaltje van Frans, Duits en Russisch. In zijn studietijd heeft Daisne de drie Scandinavische landen bezocht, met een eerste en een laatste bezoek aan de heel oude Selma Lagerlöf (vergelijk het

verhaal ‘Renée’), de Noorse gorden en Hamlets kasteel naast Andersens sprookjeshuis.

Onder zijn hoogleraren aan de Universiteit is vooral voor Gaston Colle, Edgar de Bruyne en August Vermeylen een levenslange verering of vriendschap ontstaan, evenals voor zijn studiegenoot, de latere prof. dr. Herman Uyttersprot. De fenomenoloog De Bruyne doceerde esthetica en ethica, prachtig aangevuld door de dichterlijke platonist Colle, van wie Daisne in het verhaal ‘Aurora’ een portret getekend heeft.

Daisne is zijn literaire werkzaamheden begonnen met vertalingen van Russische dichters, met voorkeur voor Poesjkin. Hij wilde als student zich niet laten afleiden door eigen lyriek: het vertalen van die Russen was reeds literatuur waarnaar hij snakte, maar toch nog studie. Door zijn kennis van het Russisch kon hij zich als secretaris-tolk van een delegatie van Belgische geleerden, in hoofdzaak medici onder leiding van de Nobelprijswinnaar Jules Bordet, die door de Sovjetunie waren uitgenodigd, aanbieden. Bovendien wilde hij voor zijn dissertatie van dichterbij kennismaken met een communistische staat. Zo kon hij als onbemiddelde jongeman die reis meemaken, veertien dagen met het gezelschap, waarvan hij een maand heeft gemaakt, wat aan het ‘stof’ van zijn reportage ten goede is gekomen. In het kerstgedicht ‘De rode trui’ (1948), opgenomen in de bundel *Het kruid-aan-de-balk* (1953), dat handelt over de mens-als-kind tegenover de machtsstaat, heeft Daisne, die vreesde dat de Duitse dictatuur in de USSR zou blijven voortbestaan met de gevolgen van dien, afscheid genomen van het communisme.

In september en oktober was Daisne studiemeester aan het Koninklijk Atheneum in Gent, of, zoals hij het in ‘Weekend’ van 24-9-'50 formuleerde: *‘Een tweede snee broods heb ik op mijn oude atheneum verdiend, in de jonge functie van surveillant en onder de schitterende benaming van Taras Bolhoed.’* Voor het overige heeft hij aan het Gentse studentenleven geen deelgenomen, maar alleen met dezelfde verbeten geestdrift gestudeerd en gedroomd. Van het harde werken is hij toen haast weer ziek geworden, zoals aan het eind van zijn atheneumjaren. Dit keer echter misschien ook door de nog moeilijk te bedwingen drang tot schrijven, die hij zo lang mogelijk heeft willen onderdrukken.

Nog in 1936 verdedigde hij de thesis: *Beschouwingen over Axio Ekonomie* (USSR en veelheidsekonomie - Een probleemstelling) en de drie bijstellingen. Vervolgens gaf hij een openbare les over ‘de boekhouding van een obligatielening’ en op 20 juni promoveerde hij tot doctor in de handelswetenschappen. Met deze beschouwingen over de filosofische, of volgens hemzelf beter ‘speculatieve’ waarden in de economie, staan we volop in de Daisniaanse polariteit van stof en geest, waarde en onwaarde. Het is een pleidooi voor een *‘met, naast en boven de technische economie werkende en staande “literair”-denkende economie’* en een geloofsbelijdenis in het idealisme (zie Lisette De Backer in haar *Evocatie*, geschreven voor de ‘Herdenkingstentoonstelling Johan Daisne’, oktober 1980).

Over Hermans literair debuut bevatten talrijke vraaggesprekken en zelfportretjes uiteenlopende aanwijzingen. Uit de jaren 20, voornamelijk de atheneumtijd, zijn opstellen en spreekbeurten bewaard, maar er is meer dan alleen dit schoolwerk, zoals een Frans gedicht uit 1927 en 'Toen de lente kwam' van een jaar later, beide voor de boezemvriend Robert Mussche, en het vermoedelijk al in 1930 geschreven, maar in 1931 voltooide en in 'De Vlaamse Gids' van januari 1932 verschenen gedicht 'Pavane', waarvan de sfeer *Kernamout, Breuken herleiden* en *Aurora* doordrenkt heeft. De hele gradatie van de avontuurlijke kinderjaren, over de zoete jongelingsdromen naar een hemelse vergoding, is hier reeds aanwezig. (Lisette De Backer, t.a.p.)

Het gebeurde in 1937 dat Paul de Rijck van de vrienden Marcel Coole, Luc van Brabant en Johan Daisne een eerste bundeltje verzen uitgaf in zijn Cahiers van de Waterkluis. Zij besloten toen een eigen tijdschrift 'Klaverendrie' te stichten, dat zij zelf zouden uitgeven, vullen, laten drukken en aan de man brengen. De verplichting die de drie redacteurs hiermee op zich namen, hield heel wat gevaren in, maar zij hebben zich nooit hoeven in te spannen om kopij in te leveren: zij konden kiezen wat hun het beste leek uit een groter hoeveelheid. Met hun leuze 'Poëzie uit en voor het leven' hebben zij geen nieuwe school willen stichten, maar erop willen wijzen, dat poëzie steeds geweest is en steeds zal en hoeft te zijn: 'levenskunst', affeactie en fundering. Later hebben ook andere dichters dan de redacteuren in 'Klaverendrie' gepubliceerd. Marcel Coole meende dat hij ermee moest ophouden, toen de oorlog al een tijd woedde. Daisne heeft toen de Hollander Pierre H. Dubois, die in Brussel was komen wonen en werken, als mederedacteur uitgenodigd. Dubois maakte een moeilijke tijd door en Daisne had hem kunnen helpen door hem Simenon te laten vertalen. En daar hij met Dubois wedijverde in het ABN, is de naam van het tijdschrift in 'Klaverdrie' gewijzigd. Een artikel van Willy Biliet in 'Arsenaal ni'(1948) 'Bij het verdwijnen van "Klaverdrie"' benadrukt, dat in dit blad 10 jaar onverdroten strijd tegen het gemis aan belangstelling voor verzen is geleverd en dat 'de noeste kampers' in dit opzicht alle hulde verdienen.

Voor de oorlog is Daisne nog twee keer op stap gegaan in de hem reeds geliefde oostelijke richting. Aan een vrij gedrukte Duitse zomer aan de universiteit te Bonn herinnert 'Gojim', maar van een tweede reis Berlijn-Warschau-USSR (Moskou - Kaukasus, en door de lucht terug over Scandinavië) heeft hij geen tijd gekregen om beelden te verwerken. Haast onmiddellijk na zijn thuiskomst barstte de Tweede Wereldoorlog uit en toen was het raadzaam te zwijgen. Daisne heeft zijn aantekeningen echter niet vernietigd; in een toekomstige roman hoopte hij ze met al de liefde der herinnering te gebruiken. Dit is gebeurd in *De neusvleugel der muze*; aanvankelijk was daarvan sprake voor een andere geplande roman: de *Roman van Advent*, die echter niet is voltooid.

De mobilisatie had Daisne al in 1939-'40 teruggevoerd naar Fort III in Borsbeek, als staf-onderluitenant bij het 2e R.L.A. Het avontuurlijke facet van die tijd boeide hem en hieruit ontstond *Het einde van een zomer* (1940). In de 'achttiendaagse veldtocht' moest hij als verbindingsofficier naar Zuid-Frankrijk. Daar kreeg hij, door hemzelf op de pers gezet, een van zijn eerste verhalen, aansluitend bij de vertelling 'Gojim', voor zijn strijdmakkers bij Bonnafous in Carcassone gedrukt: 'Aurora'. Deze geschiedenis leidt rechtstreeks naar de eerste grote roman *De trap van steen en wolken* (1942) en hij droeg haar op aan Aurora van Erlevoort, Suzanne uit de studietijd, *'aan haar wier gedachtenis al de dagen van deze sombere tijd doorlicht heeft'.* Midden augustus slaagde hij erin ongevat terug naar huis te keren. Bijna onmiddellijk daarop is hij een der medeoprichters van het O.F. in Gent geworden. Later heeft hij, als militair, ook meegewerkt in groep 'G' (zie *In memoriam Robert Mussche*, 1947).

Rondom het komfoortje

In de herfst van 1940 begon Daisne aan zijn roman *Kaki*, die echter onvoltooid bleef. De eerste vergadering van de door hem en zijn vrienden gestichte Gentse afdeling van het O.F. had in zijn ouderlijk huis plaats. In Brussel werd hij benoemd tot docent Nederlands aan het Instituut voor Sociale Studie (tot 1955). De Duitsers bezetten hotel Windsor, waar zij een 'lazaret' van maakten. Toen zij het op het einde van de oorlog in de lucht lieten vliegen, bleek het een opslagplaats van springstoffen te zijn. In oktober organiseerde Daisne een Tsjaikovski-herdenking in de Gentse Rijksuniversiteit en schreef de verhalen 'Maud' en 'Renée', later in *Zes domino's voor vrouwen* opgenomen. In Brussel vond hij een mansarde in de Maria Theresiastraat, drie-hoog-voor, de titel van een bundel *Gedichten uit de kleine kamer* van 1945. De gehele oorlog heeft hij daar vruchtbaar kunnen werken en zelfs de ontberingen zijn lonend geweest. Ook werd hij tijdens de bezetting, tegen wil en dank, door een nichtje meegezeuld naar Ibsen's *Nora*, gespeeld door Marthe Dugard. Daar op het toneel stond het evenbeeld van Marquita. In een roes is hij toen naar driehoog-voor gelopen en verscheidene jaren heeft hij geleefd, voor en achter het toneelgordijn, van zijn vriendschap met Marthe en het ene toneelwerk na het andere geschreven (zie interview met Jef van Wijnberghe in 'Weekend', 24-9-'50).

In de Maria Theresiastraat ook schreef Daisne zijn roman *De trap van steen en wolken*, waarna hij in 1943 aan zijn onuitgegeven *Roman van Advent* begon. *'Die roman, welke ik sinds jaren heb aangelegd (maar ik moet vooreerst nog enkele andere boeken van mijn programma afwerken, alvorens mij daar volop aan te kunnen zetten), zie ik als het grootse en weemoedige verhaal van het trilbeeld.'* ('Weekend',

24-9-'50). Maar noch de roman, noch het toneel hebben hem ooit de dichtkunst ontrouw kunnen laten worden. Hij heeft zichzelf altijd in de eerste plaats als een dichter beschouwd. In de statistisch knap opgebouwde inleiding van *De nieuwere dichtersgeneratie in Vlaanderen* (1940) rekent Daisne zichzelf tot de dichters die grotendeels onafhankelijk van omstandigheden kunnen werken en werken zowat altijd en overal, tot hen die op alle wijzen kunnen arbeiden en zelfs veel - een persoonlijk optimum voegt hij eraan toe-, tot degenen die uit behoefte, drang, dwang, nood schrijven en zich afreageren. Hij verklaart tevens tot de vitalistische categorie te behoren en verder: *'Uw dienaar die steeds Poesjkin of Maiakovski citeert om te bewijzen dat poëzie alles kan zijn.'*

De dichter die dit alles schreef, zou Daisne niet geweest zijn, wanneer hij niet in 1943 de verhalenbundel *Zes domino's voor vrouwen* en in 1944 het toneelstuk *Het zwaard van Tristan* had laten verschijnen. Op het eind van de oorlog moest hij onderduiken, waarna hij weer kort bij het leger was, als luitenant gedetacheerd bij het Krijgsauditoraat te Gent. Hij vroeg echter in november 1944 om ontslag. De novelle *Dossier nr. 20.174* houdt met deze gebeurtenissen verband. Op 18 november 1944 trad hij in het huwelijk met Polly van Dyck, een studente in de psychologie te Gent, waarna het jonge paar zich te Schaarbeek aan de Rogierlaan 237 vestigde. Hij beëindigde zijn functie bij de Landsbond en leefde in Brussel nog enkele maanden van zijn pen.

In de bundel *Drie-hoog-voor, gedichten uit de kleine kamer* staat het gedicht 'Het komfoortje'. *'Ik heb dat vers geschreven'*, aldus de dichter, die verzoekt eens het verhaaltje van een gedicht te mogen vertellen, *'onder de oorlog, op een avond van een harde winter. Ik woonde toen in Brussel, drie-hoog-voor in een stil kosthuis. Mijn kamertje was zo klein dat je, terwijl je op bed zat, tegelijk in de kast kon morrelen, je handen wassen onder het fonteintje, of schrijven aan een tuitelig tafeltje. Aan de muur hing een gekleurde prent van Maria Pacis. Maar in wat weelde heeft me die schamelheid ingewijd. Vooral dank zij het elektrische komfoortje, dat ik van Moeder uit mijn dichte en verre Gent had meegekregen om wat warm water te koken voor een kopje ersatzkoffie, en er meteen mijn handen en gezicht bij te warmen. Het heeft mij het paradijs der versterving geopend. Koortsig gloeiend van kou en honger, heb ik daar gestudeerd en geschreven:* De trap van steen en wolken, Zevenreizenboek, De charade van Advent... *Tussenbeide mocht ik er een bevriend bezoek ontvangen, wie een slok van mijn koffie niet te min, en een sluikborrel een feest was. We staken een sigaret op aan het komfoortje en praatten over het wonderlijke Rijk der Kleine Dingen. Zo heb ik daar en toen mijn "magisch-realisme" ontdekt. Ik heb er in elk geval dit gedichtje geschreven, dat tegelijk leven en literatuur was, een bezweringsformule om er lichter mee door de donkere dagen te gaan... Dank, dreigende luchten waaronder ik het heb mogen schrijven! Wat kan ik daar nog bijvertellen? Het komfoortje bestaat niet meer; het ging verloren tijdens allerlei verhuizingen. Maar het gedicht bestaat blijkbaar nog wel, en daar warm ik nu mijn avonden aan. Want ik was amper dertig, en thans een mijnheer die oud aan het worden is, al is het in een villa aan de Leie. Als*

alles daar slaapt, zit ik soms heel lang naar de kaplamp te staren. Dan gaat hij op het komfoortje zaliger gelijken, met al de gloed van de poëzie die het mysterie van aarde en hemel is, en waarvan ik mezelf en de lezer nog eens een geestdriftige kortsluiting wens. Ik heb in mijn leven veel kleine dingen liefgehad, maar dat komfoortje is wel het toverachtigste geweest: zuiver stukje spiegel van de hemel, die op aarde poëzie heet.' (manuscript *Ganzeveer en kogelpen*, 1961).

Geen geleerd commentaar bij een gedicht, nauwelijks een literaire bespiegeling, slechts enkele simpele levenswoorden in de rand ervan. Niettemin onthult deze 'persoonlijke overweging' op verrassende wijze hoe de vervorming van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid, die aan elke kunst ten grondslag ligt, zich bij Daisne in de optimistische zin van een esthetische en morele idealisering voltrekt. Zijn reële bouwstoffen opeenstapelend, verheft hij zich tot een rijk, waar hij, los van christelijk dogmatisch geloof, het bestaan van een God veronderstelt. Maar de brug die hij tussen het leven en de eeuwigheid slaat, is een brug met twee richtingen, want, nadat hij een glimp van het goddelijke heeft opgevangen, daalt hij weer tot ons af: na de aarde te hebben verlaten, keert hij weer op de aarde terug om te troosten met beelden uit een beter leven. Hierbij openbaart zich bovendien de dualiteit die tussen Herman Thiery en Johan Daisne, tussen de man die in de wereld woont en het kind dat in de droom verkeert, bestaat. De pool Daisne zoekt de blijmoedigheid, de naïviteit, het spel; de pool Thiery de melancholie, de waakzaamheid, de ernst. Het kind wil zich uiten in zuivere levensdrift, de man voelt behoefte aan ethische bezinning. Het overwinnen van deze dualiteit in een hogere eenheid, die door een zuivere wisselwerking tussen het aardse en het hemelse is gesublimeerd, vormt de merkwaardige gang van Daisnes magisch-realisme dat zich, volgens zijn zeggen, van romantisch tot klassiek heeft geëvolueerd. In dit verband zij verwezen naar Jean Weisgerber, *Johan Daisne. Aspecten van de Vlaamse roman*, Amsterdam, 1964 en naar *Johan Daisne: De wedloop der jeugd en andere verhalen*, met aantekeningen door Jaak Fontier, Antwerpen, 1964.

In zijn eerste roman *De trap van steen en wolken* heeft Daisne aan dit magisch-realisme vorm gegeven op een wijze die hij later als 'fantastisch' en 'romantisch' zal preciseren. In een toegevoegde 'Narede' spreekt hij zijn voorkeur uit voor een kunst die zich op de onnaspeurbare grens van realiteit en droom beweegt, waarvan hij als de diepere beweeggrond de intuïtie van de romantiek beschouwt. Deze houdt zowel de wijsbegeerte als de taak van het magisch-realisme in, dat hij dan nog als 'fantastisch' preciseert: zij 'voert' n.l. het uitzicht van de werkelijkheid met het inzicht. Dit betekent niet zozeer, dat in deze vorm van kunst - simplistisch uitgedrukt - 'fantastische' gedeelten naast realistische voorkomen, als wel dat in genoemd grensgebied van droom en werkelijkheid ook de 'fantastische' keerzijde van de realiteit zichtbaar wordt.

De trap van steen en wolken toont op een eerste plan het dagelijkse leven van Evert ter Wilgh, een assistent aan de universiteit, en van enkele personen uit zijn omgeving, in wie men zonder moeite de schrijver zelf, zijn ouders en broers als optredende 'personen' herkennen kan. Het buiten 'De Wilgen' heeft tot voorbeeld gediend voor een buitenhuis, dat in 1955 door de Thiery's in Aalten-Kranepoel is gebouwd, met zwemkom en sauna, waar de jongere broers Leo en Michel en Hermans zoon Evert met 'Oma' vaker kwamen dan Daisne zelf. Tegelijk verplaatst het boek de lezer voortdurend op een tweede plan, in de vorm van een verhaal dat door Evert geschreven wordt en een uitlaat vormt voor al diens in het gewone leven onvervulbare verlangens en aspiraties. De figuren of 'personages' in dit verhaal, die leven in de vrijheid van de Far West, zijn 'heroën' of 'halve paradeigmata', die de personen van het eerste plan zich dromen. Slechts één gestalte blijft op de beide plans dezelfde: de figuur van Ra, door Daisne als 'paradeigma' gekarakteriseerd. Met dit begrip, door de schrijver als ondertitel van zijn roman gebruikt, heeft hij vanzelf de weg naar Plato gewezen. Ra is 'de droom van de dromen' dier mensen en halfgoden, en zo is hun levensverhaal fantastisch-realistisch geworden: fantastisch vanwege het droomplan en fantastisch-realistisch door de ineenschuiving van beide. Geen gewilde, willekeurige ineenschuiving, doch een die zichzelf gebood, die innig samengaat met de behandelde stof. En als zijn vertrekpunt noemt Daisne de uitspraak van Plato, dat 'ons leven op aarde niet eigenlijk op en in zichzelf bestaat, dat het louter spel is van schaduwen en echo's, neergeworpen door paradeigmata, die eeuwige oer- en voorbeelden die ergens in een stralende hemel ademen; dat onze werkelijkheid hier beneden maar schijn is, terwijl in onze illusie van daarboven de echte werkelijkheid begint.'

In *Dossier nr. 20.174* treedt Daisnes aandacht voor de beproefde mens als duidelijke karaktertrek naar voren, maar in een vorm van medelijden, die tegelijk humor insluit. De typering van de officier, die op een avond als een innerlijk gekweld man, die de sfeer van het bijwerkingskamp geestelijk niet meer aan kan, letterlijk de vlucht neemt en van de ministerie-ambtenaar, de ik-figuur, half burger, half militair, die een soort dubbelganger van de gevluchte officier is, getuigt ervan, dat Daisne er steeds minder voor terugschrok zich met zijn personages te vereenzelvigen. Sterker dan in enig voorafgaand werk is hier de literaire schepping een emanatie van een concrete fase in Daisnes levensloop. Inderdaad is hij officier geweest en heeft hij het kleine drama dat aan het verhaal ten grondslag ligt, beleefd. Het stamboeknummer zou het zijne kunnen zijn. De in hoofdstuk III gegeven realia uit zijn leven gedurende de periode kort voor en na de bevrijding laten duidelijk zien, dat de schrijver, wat de realiteit betreft, telkens even de sluier oplicht. De geschiedenis speelt zich enerzijds af in een grote stad op een ministerieel bureau of op een terrasje met uitzicht op een park in de avondzon van een nazomer. Het betreft hier

een vrij doorzichtige transpositie van Brussel, het ministerie van landsverdediging, de ambtelijke sfeer verbonden aan de functie van gedetacheerd luitenant bij het Krijgsauditoraat, het caféterras van de Taverne du Palais des Beaux-Arts, een decor gelijk aan dat van het verhaal 'Frawaradar' (Veva) uit de suite *Zes domino's voor vrouwen.* Anderzijds speelt het verhaal ergens 'te velde', in de 'overbelichte dag van een militair bijwerkingskamp', persoonlijke herinneringen van de schrijver aan zijn diensttijd bij het leger, toen hij even buiten Antwerpen in een fort te Borsbeek lag ingekwartierd met Brasschaat als oefenterrein.

Een 'farewell to arms' heeft Daisne zijn verhaal genoemd, maar zeker niet met de bijbedoeling achteraf iets hatelijks over het leger te schrijven, het leger dat 'er nu eenmaal moet zijn zoals de politie of de knip op de deur'. Zijn bedoeling was aan te tonen, 'dat het magisch-realisme een raadselachtig doopceel heeft, dat ook een zinrijk paspoort kan zijn' (achterflap van de Marnixpocket nr. 40, 1966). Schuilt dit niet in de genegenheid waarmee de ene mens de andere bijna als zijn dubbelganger kan helpen door de lompe verdrukking van de massa heen? Zijn die twee dichterlijke mensen soms niet een en dezelfde? Men moet dit verhaal lezen als een akte in het dossier van de auteur om te begrijpen, waarom zijn latere werk een andere, 'lichtende reeks' kon en mocht openen.

Huwelijk in de storm

In het najaar 1945 verhuizen Polly en Herman naar Gent, waar zij aan de Astridlaan 19 gaan wonen. Als vervolgbundel op *Drie-hoog-voor*, maar een jaar eerder verschenen, draagt hij zijn vrouw *Hermine-uit-de-storm* (1944) op, waarvan de verzen spreken over een donkere tijd en over omstandigheden die het onmogelijk maken elkaar dikwijls te ontmoeten. Een beproeving die door Daisne als een loutering werd ervaren en die hem gestaald heeft en rijper en rijker gemaakt. In hetzelfde jaar bezocht hij in uniform 'herrijzend Nederland', waarover hij een reportage en een poëtisch tijdsbeeld schreef, dat in 1947 onder de titel *De Hollandse reis* verscheen. In dit in wezen confidentiële werkje beschrijft hij, hoe hij in de zomer 1945 het graf van Tine van Berken op de Oosterbegraafplaats te Amsterdam heeft bezocht. Het naar haar genoemde toneelstuk werd in februari opgevoerd door acteurs van wie velen later op verschillend gebied naam hebben gemaakt. Het was een bonte groep, bestaande uit laatstejaarsstudenten van de Gentse universiteit en (oud)leerlingen van de Stedelijke Kweekschool voor Onderwijzeressen, waaronder Fran uit *De man die zijn haar kort liet knippen.* Daisne zelf voerde de regie. Met de toneelstukken *Veva* en *Het zwaard van Tristan* werd *Tine van Berken* tot een trilogie samengevoegd, die nog in hetzelfde jaar onder de titel *De liefde is een schepping van vergoding* van de pers kwam.

Op andere wijze moest hij zijn boezemvriend uit het verzet herdenken: Robert Mussche, die hij op een bepaald ogenblik in Brussel had kunnen laten onderduiken. Hij werd echter verraden en afgevoerd naar Neuengamme. In april 1945 werd het kamp ontruimd en de gevangenen ingescheept op de Baltische Zee. Geallieerde vliegers herkenden op het dek SS-uniformen en niet vermoedend wie in het ruim opgesloten zaten, openden zij het bombardement. Een Gentse jongen, die als enige er levend uit is gekomen, heeft dit verteld en bij de inwijding van de aan Robert Mussche gewijde gedenksteen in 1946 heeft Daisne een ontroerend in memoriam voorgedragen, dat later in de bundel *Het kruid-aan-de-halk* (1953) is opgenomen. Eveneens in '46 verscheen zijn *In memoriam Robert Mussche*, de geschiedenis van een vriendschap in oorlogsjaren.

In maart bood Daisne de Repatriëring zijn diensten aan voor de Russische sector, onderwierp zich met succes aan een Russisch examen en werd bovenaan een lijst geplaatst om deel uit te maken van een Commissie voor Repatriëring die naar Rusland moest vertrekken, maar nooit vertrokken is. Voor het N.I.R. vertaalde hij het nieuwe volkslied der Soviëtunie, metrisch op muziek van prof. Alexandrov. Het heeft hem, naar zijn zeggen, rood zweet gekost, want hij wilde zeer tekstgetrouw werken en toch het zwakke gedicht iets dichter brengen bij de schoonheid van de zang. Het loon voor die arbeid is geweest een postwissel van Sabam, ten bedrage van 0.45 fr.

In oktober werd Daisne eindelijk directeur van de Stadsbibliotheek van Gent. Op de Landsbond van het Bouwbedrijf werkte een Hollandse typiste, die hem had toevertrouwd een jodinnetje te zijn. Hij heeft haar kunnen helpen en daarvoor wilde zij hem danken. Op geheimzinnige toon heeft hij daarop het magisch-realistisch vervolg gegeven: het meisje was bijgelovig en bezocht af en toe een waarzegster en betaalde het bezoek dat hij die dame ook maar eens moest brengen. Zo werd hem voorspeld, dat hij bepaald een andere werkkring zou krijgen en wel in een groot wit gebouw met daarin veel kasten en een grijze heer die hem zou helpen. Dit was waarvan hij al zo lang gedroomd had: een door hem te stichten filmotheek bij het ministerie. Inerdaad heeft de grijzende directeur dr. Jozef Muls hem willen helpen. Gelukkig is hij niet geslaagd, want anders zouden daar later zeker moeilijkheden van gekomen zijn, mede omdat secretaris-generaal Julien Kuypers geen interesse voor de film toonde. Maar op een goede dag kreeg Daisne bezoek van een andere... grijze heer, zijn oud-atheneumleraar dr. L. Brounts, die vertelde dat Gent hem als lid had gevraagd van een commissie voor de benoeming van een stadsbibliothecaris. ‘Het stadsbestuur is socialistisch en dus hebben wij, katholieken, geen kans, maar we vertrouwen jou en willen je kandidatuur voorstellen...’ Dat vertrouwen was een blijk van ingenomenheid met het feit dat Daisne Tine van Berken uit zijn kinderjaren blijvend trouw was gebleven. En zo zijn de voorspellingen van de waarzegster uitgekomen: het grote witte gebouw

met de vele kasten, de bibliotheek waarvan zijn vader de allereerste bibliothecaris was geweest, een instelling gehuisvest zij aan zij met zijn oude atheneum, Dr. Brounts de helpende grijze heer, het is een verhaal dat om een vervolg vraagt, dat Daisne dan ook in 'Boek en pij', opgenomen in de bundel *Charaban* (1965), heeft gegeven.

Op 11 december 1945 werd Frédérique geboren; Herman en Polly hadden haar genoemd naar de blije, levensbevestigende Frédérique van Erlevoort in Couperus' roman *Eline Vere*, de tegenpool van de gekwelde, ten gronde gaande Eline. Nauwelijks twee maanden oud, op 2 februari 1946, stierf de kleine Fred, voor haar vader een verdriet dat hem zijn gehele leven heeft begeleid. Aan haar nagedachtenis wijdde hij *Drie verzen maar, mijn Fred*..., in 'Klaverdrie' van maart opgenomen, en het aangrijpende bundeltje Ikonakind, geschreven tijdens zijn verblijf voor herstel te Virelles, in het zuiden van Henegouwen. In proza en poëzie verschijnt ze telkens weer en voor alles blijft zij innig verbonden met de School, met de roman *Hoe Schoon was mijn School* (1961), de roman van een leraar, Daisne zelf, maar vooral van de Moeder, van het Meisje, van het Leven. 'Daar ziet hij haar in gedachten opgroeien en krijgt hij haar veelvoudig terug in àl die generaties meisjes-kwekelingen. Ze zal er altijd opnieuw herrijzen en niet meer verouderen, schakel geworden in die grote continuïteit, deel van die hymne aan het Leven, het zo moeilijke en toch zo mooie, waarin ook altijd zijn tegenspeler de dood aanwezig is, zonder dewelke het nochtans niet zo prachtig zou kunnen glanzen. Door dit besef is ook een bestendige weemoed aanwezig, en nogmaals verliest hij Frédérique een beetje in het meisje dat ons in de derde klasse is ontvallen: Jenny, of Jeanine Verstraeten, wier grafrede hij met gesmoorde stem die doodskille winternamiddag werkelijk heeft uitgesproken, zoals in het boek...' (Lisette De Backer, t.a.p.).

Al werd in 1947 zijn zoon Evert geboren, toch waren de omstandigheden dusdanig, dat Daisne een crisisperiode moest doormaken, gevolgd door een langdurige ziekte. Alleen het werk hield hem staande; hij moest 'schrijven om het verdriet te verdrijven'. Zijn tol aan de duisternis heeft Daisne betaald met zijn roman *De man die zijn haar kort liet knippen* van 1948. De verwerking van eigen belevenissen is, vergeleken bij die in *De trap van steen en wolken*, sterk uitgebreid en wel dusdanig, dat de schrijver zich later heeft afgevraagd, of hij er wel goed aan gedaan had *'dit sombere bericht te voegen aan de reeds zovele zwarigheden van 's mensen bestaan'*? De mensen die in deze roman een rol spelen, zijn niet gewoon, daar zij gezien worden met de ogen van een man die tot geestelijke onevenwichtigheid voorbestemd blijkt.

Govert Miereveld, de hoofdpersoon van de roman, ontleent zijn naam aan *'de mierige onrust, die (zijn) ziel en (zijn) gehele wezen had aangevreten en er de troosteloze akker van had gemaakt, welke (zijn) leven was...'* Hij is advocaat en leraar aan een meisjesschool, een uiterst gevoelig mens, die gekweld wordt door de vele

kleine en grote folteringen van ons aardse bestaan. Toch is zijn reactie hierop positief en wel door zijn liefde voor de Schepping als geheel, dus ook met haar beproevingen, vervolgens door zijn liefde voor de uitverkoren medemensen, die geestelijk en metterdaad de folteringen van de realiteit weten op te heffen door hun wetenschap of kunst, in casu voor prof. Mato, in werkelijkheid prof. F. Thomas, de wetsdokter van de universiteit, van wie Govert een lijkschouwing meemaakt. En ten slotte door zijn alles overheersende liefde voor Fran, troetelnaam van Eufrazia, wat 'ogentroost' betekent, een oud-leerlinge van hem, een beelschoon meisje, dat nog leeft en als weduwe-moeder met een winkel de kost verdient. In *Hoe Schoon was mijn School* heeft Daisne dat opzettelijk onthuld om aan te tonen, dat men bij het zwarte nooit het witte mag vergeten. Haar schoonheid is een eindeloze vertroosting van Goverts ziel: zij is als Aurora, Ra en Veva *'de afglanzing van het paradeigma der harmonie uit de hemel van Platoon's ideeën'.* Ook wanneer hij haar later als gevierde artieste terugziet en zij hem haar menselijk tekort bekent, blijft zij voor hem dat paradeigma. Bij de liefde van vergoding voegt zich nu de liefde van meewarigheid. Op haar wens verlost hij haar uit dit bestaan, althans hij meent dit gedaan te hebben. De lezer mag kiezen. Het gerecht veroordeelt Van Miereveld niet: de wetenschap verklaart hem ontoerekenbaar en daarmee schenken beiden zijn schuldig geweten eindelijk rust *'als een barmhartige wedergave van al zijn liefde voor de wereld der mensen en de God der Schepping'.*

Ondanks verwantschappen met vorige werken heeft Daisne er duidelijk naar gestreefd in deze roman de magische vonk niet uitsluitend door fantastische effecten te verwekken, maar ook door de samensmelting van verschillende facetten der realiteit. De toepassing van de droom en de egocentriciteit van de jeugd vinden een evenwicht in de ethische tendens, die een boodschap aan de naaste inhoudt. Hubert Lampo heeft dit toegeschreven aan Daisnes bittere ervaring van het dagelijkse leven zélf; diens uitspraak dat kunst weergave moet zijn van onze compleetste realiteit, en dat is de oude waarheid van werkelijkheid én wat we daarbij dromen - niet meer en niet minder-, is een kenmerk van wat hij later het 'klassiek magisch-realisme' heeft genoemd.

Om te kunnen werken, trok Daisne van het ene land naar het andere en maakte er in de vorm van reportages reizen van de geest van. Zo was hij in 1947 jurylid op het Filmfestival te Brussel. Begin september vertrok hij, als reporter in battledress, naar Bonn, een reis die geleid heeft tot het schrijven van *Reisebilder uit bezet Duitsland* (1948). Ondertussen beleefde zijn toneelstuk *Veva*, opgevoerd door het Nationaal Toneel te Antwerpen, zijn première. In de lente van 1948 bezocht hij met twee tourwagens met Gentse studenten Tsjechoslovakije, waarvan weer reminiscenties in de *Neusvleugel der muze* zijn te vinden. In augustus trok hij oostwaarts, uitgenodigd door Polen, waar van de 25ste tot de 28ste in Wroclaw een Internationaal Vredescongres van intellectuelen plaats had. Hij ontmoette daar o.a. Picasso, Eluard, Benda, Ehren-

burg en Bontempelli, de vader van het Italiaanse magisch-realisme. *De vrede van Wroclaw of een proeve van spijkerschrift op het IJzeren Gordijn* (1949) was zijn reportage, waaraan hij weken tot diep in de nacht gewerkt heeft, geboeid als hij was door de voortdurende confrontatie met belangwekkende persoonlijkheden en diep onder de indruk van de na-oorlogse wonden waaronder Polen leed, maar niet zonder bovenmenselijke inspanningen tot wederopstanding. Ook het verhaal 'Oswiecim' in de bundel *Met dertien aan tafel* ontleent aan deze reiservaringen zijn stof. 'Verrijzenis' uit dezelfde bundel handelt over een croisière naar Oran in 1948. Daisne ging toen met een reisbeurs op een vrachtvaarder scheep met bestemming Odessa. Hij hield een reisdagboek *De Middellandse Zee* bij met een kleine verzencyclus *Oost-West*, 12 Kruisvaartgedichten omvattend, maar het geheel bleef onafgewerkt en onuitgegeven. Al de eerste dag noteerde de auteur dat afscheid en afwezigheid hem te zwaar vielen. Kortom Daisne kreeg voor het eerst van zijn leven heimwee, maakte in Oran rechtsomkeert en verdronk bijna in de Golf van Biscaye. Hij beschouwde die tocht als zijn eerste grote mislukking, waaraan hij niet graag terugdacht, maar de belevenis was precies wat hij nodig bleek te hebben voor het schrijven van een korte roman: *Sigaretten voeden het vuur*, maar ook dit werk is onvoltooid gebleven. In de moeilijkste momenten van gepieker en zenuwproblemen maakte hij wel de balans op van wat reeds gepresteerd was, naast plannen voor de verwerkelijking van vorige notities in nieuw scheppend werk, zoals een grote *Roman van Advent*, die bij het toneelstuk *Charade van Advent* zou horen, en voor een studie over Pierre Benoit. (Zie Lisette De Backer, t.a.p.) Behalve een geschiedenis der Russische literatuur met bloemlezing *Van Nitsjevo tot Chorosjo* (1948), het verhaal *Het eiland in de Stille Zuidzee* (1949), herdrukt als *Venezy* (1963), verscheen zijn bundel *Met dertien aan tafel* (1950), een kerncollectie uit het beste dat hij in de laatste jaren aan kort proza had geschreven. Zes verhalen werden later afzonderlijk uitgegeven en de resterende in een bundel onder de titel *Met zeven aan tafel* (1969).

In juli 1950 verbleef Daisne met zijn vrouw in Bretagne en kort na hun thuiskomst stierf Pipa. In zijn *Trap van steen en wolken* liet Daisne zijn vader al een rol spelen. Hij is het namelijk die in een gesprek met Hermine, een van de hoofdpersonages, de betekenis van de dagelijkse realiteit laat zien. *'Want laten we onszelf niets wijs maken: wàt is verbeelding? Niets toch op zichzelf. Er zijn er die de realiteit maar leefbaar willen noemen door de verbeelding; maar 't omgekeerde is net zo waar, zo niet meer: de verbeelding kàn niet zonder realiteit, omdat ze niets anders is als de sublimering ervan.'* Dit gesprek is een sleutelstuk, werkt als een magische vonk. Hermine kan nu droom en werkelijkheid zien niet als concurrerende regionen, maar als treden van dezelfde trap naar iets anders: *'de lange, hoge trap (naar de hemel), van wolken en steen gebouwd.'*

Een verpersoonlijking van deze levenswijsheid was de *Prins van de Libanon*, Michel Thiery, zoals hij uit duizend herinneringen weer uit de dood tot leven

is opgeroepen door zijn zoon Herman. Nog onder de verse indruk van het grote verdriet schreef Daisne zijn vaderroman, die binnen vijf maanden voltooid was. Het 600 bladzijden tellende manuscript zou in druk het jaar 1951 vermelden, maar nog voor nieuwjaar verdween het in de kluis van de Openbare Stadsbibliotheek, waaruit het sindsdien niet meer tevoorschijn is gekomen (zie mijn nawoord van *Bonsecours* in *Johan Daisne. Een terugblik*, uitgave 'Yang' 80-81, januari 1978, Gent).

Toen in 1951 *De man die zijn haar kort liet knippen* met de Aug. Beernaert-prijs van de Koninklijke Vlaamse Academie werd bekroond, kon Daisne om gezondheidsredenen niet bij de plechtigheid aanwezig zijn. Op dokters raad probeerde hij te genezen door zijn vrouw een grappig 'psychastenisch romannetje' te dicteren, *Mijn dokter en mijn vrouw*, waarvan het manuscript eveneens in de safe verdween. Niettemin is hier sprake van een bewuste poging door schrijven een verstoord evenwicht te herstellen dat ontstaan was door een steeds dreigender wordende spanning tussen het ideale bestaan van de droom en de steeds weer teleurstellende werkelijkheid. In 1953 verscheen zijn verzenbundel *Het kruid-aan-de-balk*, waarin men de stem kan beluisteren van een dichter tot wie het besef is doorgedrongen dat de schoonste poëzie geschreven wordt 'als 't harte bloedt'. Het betreft hier de volksnaam van een plant die, in bosjes aan de zolderbalk hangend, met de bloemen omlaag voortgroeit. Daisne zag daarin een troostend symbool. Ziek was hij toch ook blijven schrijven en hij gaf thans deze verzen onder die titel uit, als het artistieke credo van zijn ethische levensbeschouwing: zelfs in het leed kunnen we gelukkig zijn door geloof en vertrouwen.

In 1954 ontving Daisne voor deze bundel de Letterkundige prijs van de Stad Gent. Hierop volgde zijn terugkeer naar de Groot-Brittanniëlaan 6; zijn huwelijk had schipbreuk geleden.

Berichten van een reiziger

In een syllabus naar aanleiding van een voorstelling van de film naar *De man die zijn haar kort liet knippen* ter gelegenheid van het Colloquium Hoogleraren Neerlandistiek te Gent, 8-9-'70, schreef Daisne: *'De gewone lezer kan dus, existentieel, vrij interpreteren, terwijl de criticus kan wijzen, essentieel, op de opzettelijke dubbelzinnigheid van het boek. Als je mijn eigen interpretatie wenst - ik schrijf ze hier voor het eerst meen ik: alles wat in het boek staat, is ook metterdaad gebeurd, maar Govert zal dat nooit weten. Dat is het loon van de droom, die hij mateloos heeft liefgehad, die hem heeft geschonden en die hij niettemin trouw is gebleven, tot over Fran's biecht heen, tot in haar dood toe. Het lot (dat stukje krant), de vriendschap der mensen (rechter Brantink, professor Mato, de directeur van het gesticht) helpen hem om al het gebeurde weer in die droom te laten oplossen: dat hij krankzinnig is, dus on-*

schuldig, en dat Fran leeft. Het begin van alles was een hartstochtelijk visioen van de hemel op aarde; daarom ontfermt de hemel zich ten slotte over de jammerlijkheden van die beproefde aarde.'

In zijn televisie-interview met Joos Florquin vertelde Daisne over het ontstaan van het verhaal *De trein der traagheid*, dat het van nà de oorlog dateert. Hij werkte en woonde toen niet meer in Brussel, maar kwam er nog elke week als docent Nederlands aan het Hoger Instituut voor Sociale Studie, een bijbetrekking. Eens, op de terugreis, heeft hij in de schemerige avondtrein zijn novelle gedroomd. Hij had het die middag gehad over assimilatie, waarom 'doctor' in het Italiaans 'dottore' is geworden en wij in het Nederlands 'ogenblik' schrijven maar dat als 'ogemblik', uitspreken: omdat ons spraakwerktuig nog voor we aan de volgende letter toe zijn, zich reeds begint in te stellen, zodat de articulatieplaats van de vorige letter in die richting opschuift. De benaming 'inchoatieve reflex' sprak niet erg tot zijn studenten, tot hij op het idee was gekomen 'inchoatief voor te stellen als het omgekeerde van het hun beter bekende verschijnsel uit de natuurkunde: inertie. Volgens de wet der traagheid vertoont een beweging de neiging om nog even voort te duren na afremming: aldus, volgens het psychisch automatisme, vertoont een handeling de neiging om reeds te beginnen voordat ze metterdaad wordt ingezet... Daarover zat hij toen verder te mijmeren. Indien door een ramp de trein bruusk tot stilstand werd gebracht, zou hij in de geest van de slachtoffers niet nog even doorrijden, in een niemandsland tussen leven en dood?

In zulk een 'niemandsland' belanden in het verhaal de verteller van de gebeurtenissen, een leraar van middelbare leeftijd, de oude geleerde Hernhutter, bij wie zich de jonge student Val voegt. Gezien hun gedragingen en gesprekken vormt de verteller een soort schakel tussen de geleerde en de jonge Val: hij is de kunstenaar, die als bemiddelaar tussen rede en verbeelding optreedt en als zodanig de middelste der drie evolutietrappen van het leven verpersoonlijkt.

In een geheimzinnige buitenherberg, waar de drie vrienden terechtkomen, is een 'dienster', die zich op discrete wijze aan Val weet op te dringen met wiens lot zij verband schijnt te houden. Zij probeert hem tevergeefs een boodschap over te brengen; Val zal zich aan de 'afspraak' houden en in de buurttram stappen. Zo zal hij zijn lot, de dood, tegemoetgaan. Aan het slot blijkt zij eveneens het dubbelzinnige aspect van het oerbeeld van de Vrouw te belichamen, zoals dat naar aanleiding van de 'A-heroïnes' ter sprake is gekomen: enerzijds is zij een noodlottige, onweerstaanbare verleidster, maar anderzijds ook een moeder, een beschermengel, een verpleegster, of in Daisnes terminologie: een heilsgeliefde.

In 1955 verscheen zijn bundel *De vier heilsgeliefden*, opgedragen aan Herman Teirlinck. In zijn *Zes domino's voor vrouwen* was er één te weinig voor het heilige getal van 's levens geestdriftige begin. In deze bundel is er één te veel voor het heilige getal van een bescheidener levenswijsheid. Het is steeds dezelfde:

het teveel van het menselijk tekort. In het eerste verhaal heet de heilsgeliefde Edl, die in dienst staat van een arts en van zijn patiënten over de hele wereld en wier liefde een barmhartige verschalking blijkt te zijn geweest, waardoor echter vertrouwen in de toekomst is gewekt.

De man die zijn haar kort liet knippen en *De trein der traagheid*, die beschouwd worden als de voornaamste werken waarmee Daisne zijn tol aan de duisternis heeft betaald (André Demedts), blijken dus beide aan het slot verholen, maar niettemin lichtgevende bewijzen te leveren van een genezingsproces.

In 1952 was hij ziek met de familie op zomerreis naar Porquerolle, een der Iles d'Hyères, reeds opgeroepen in *Het eiland in de Stille Zuidzee*, gegaan, maar even ziek en zonder literaire buit naar huis teruggegaan. Niettemin heeft gedurende zijn crisisperiode en de daarop volgende langdurige ziekte alleen het werk Daisne staande gehouden; hij moest 'schrijven om het verdriet te verdrijven'. In deze nuchtere constatering ligt heel de toon en de aard van zijn schrijverschap besloten: schrijven is zichzelf zuiveren, is zichzelf herscheppen tot het ideale oerbeeld dat men van zichzelf in zich draagt. 'Het lijkt een moderne versie te zijn van de klassieke Griekse opvatting der catharsis, daar de auteur in het schrijven een methode heeft gevonden om zichzelf te genezen. Schrijven is een therapie, of, in de terminologie van Daisne, een heilsleer.' (P. Govaerts en B.F. van Vlierden in hun uitgave van Daisnes *Grüsz Gott*, 1966).

Deze fundamentele catharsisidee van Daisne is slechts te begrijpen, als men ze ziet in het raam van het platonisch idealisme, dat hem van het begin van zijn schrijverschap af bezeten heeft. Deze visie moest fataal uitlopen op een dreigende spanning tussen het ideale bestaan van de droom en de steeds onbevredigende werkelijkheid. Daisne wilde nu corrigeren, aanvullen, idealiseren, kortom zichzelf genezen van zijn heimwee naar een ideaal bestaan. In het verloop van zijn oeuvre ziet men dan ook, hoe de genezingsgedachte er de voornaamste aspecten en ook de onderscheiden stadia van bepaalt. Men kan haar volgen in de romans *De man die zijn haar kort liet knippen* en *Lago Maggiore*, in *Grüsz Gott* (1958) en ten slotte in *De neusvleugel der muze* (1959). De novellenbundel *De vier heilsgeliefden* brengt het relaas van een genezing, *Edl*, dat overigens in los verband met *De trein der traagheid* op *Lago Maggiore* en *Grüsz Gott* vooruitloopt.

In 1956 verschenen van zijn hand *'t En is van u hiernederwaard... mijn stamboekverhaal* en zijn eerste grote studie over de film, *Filmatiek of de film als levenskunst. 'Tot voor enkele jaren is mijn werk niet anders geweest dan het optekenen van de rijke droom der jeugd; thans, nu die eerste jeugd helaas voorbij is, ben ik aan de morele duiding toe, aan de actieve en positieve herschepping van het levensavontuur,'* aldus Daisne in 'Handel en Ambacht' van december 1955, waaraan hij nog toevoegt: *'Zeker, ik heb nog altijd een zwak voor de heroïca van de film.'*

De paasvakantie 1955 bracht hij in Italië door; onmiddellijk na zijn terugkeer

begon hij aan de grote roman *Lago Maggiore*, een van de belangrijkste berichten van een reiziger.

Terecht heeft men deze roman van 1957 de ‘geromantiseerde geschiedenis’ van zijn eigen huwelijksleven genoemd. Hij heeft daarvoor de raamvertelling gekozen met twee uitgebreide levensverhalen, ‘de roman van een man’ en ‘de roman van een vrouw’, die aan het slot harmonisch worden verstrengeld. Victor, weer een afsplitsing van Daisne zelf, vindt zijn nieuwe evenwicht niet zozeer door psychologische remedies dan wel door een morele ommekeer: het morele verantwoordelijkheidsgevoel dat zegt: ‘de mens is van elk mens een stuk.’ In een artikel ‘Johan Daisne, de wonderbare’ van 1958 heeft Albert Westerlinck deze ontwikkeling als volgt geformuleerd: ‘Langzaam rijpt in hem een sterk geloof in de supreme betekenis van de liefde: man-vriend zijn voor de vrouw; kunstenaar zijn voor de evenmens; mens zijn voor alle mensen; kind zijn voor God. Dit geloof schenkt aan de mens en kunstenaar een zinrijk en harmonisch levensinzicht.’

De levenswijsheid die Daisne hier langs vele media verkondigt, is uitermate positief. Het morele bewustzijn is in hem zo alzijdig werkzaam, dat hij zowel in het levensverhaal van Victor als in dat van Ernee allerlei bespiegelingen mengt op het gebied van cultuurkritiek: beschouwingen over cybernetica, existentialisme, hedendaagse tendensen in de kunst en de moraal. Hierdoor doet de roman zich in menig opzicht voor als een ideeënroman in symbolische verhulling: ‘...een curieuze mengeling van mysterie (ziel) en mystificatie (vernuft), en af en toe leidt dit tot hoogtepunten waar Daisne een haast ongelooflijk spel van de geest demonstreert.’ (Albert Westerlinck, t.a.p.). Hiertoe moet zeker het fragment gerekend worden waarin Ernee, na het weglopen van haar man, in de toevallig gevonden verzenbundel van Jasamski verbluft haar eigen geschiedenis in dichtvorm leest. Al verschijnt Daisne zelf voor het grootste deel als Victor, hier duikt hij op in een andere metamorfose en wel in die van Ernee, het medium dat het hem mogelijk maakt de vragen betreffende de zin van het leven te beantwoorden.

Nog in hetzelfde jaar werd *Lago Maggiore* bekroond met de Arthur Merghelynckprijs van de Koninklijke Vlaamse Academie. In juni reisde Daisne naar Bonn in verband met de Katholische Hochschulwoche en Bonner Buchgemeinde. Hij maakte er kennis met zijn vertaler Georg Hermanowski, die hem voorstelde aan zijn Duitse uitgever Dr. Erichson en die hem wist over te halen in de universiteit voor te lezen uit *Der Mann, der sein Haar kurz schneiden liesz.* In 1956 had hij zijn zomervakantie in Karinthië, Slovenië en Venetië doorgebracht. Daisne - Herman uit *Immensee* - kwam van de Würthersee terug met de kleine roman *Grüsz Gott*, een onvergetelijke, aldaar beleefde Duitse idylle. Voordat het boekje in 1958 van de pers kwam, ging Daisne in augustus 1957 een tweede huwelijk aan met zijn oud-leerlinge Marthe Kinaupenne en zij vestigden zich in Villa Van Berken, Aan de Bocht 7, met onder hetzelfde dak

de woningen van zijn beide broers, die zich in de medische wetenschappen tot geleerden van naam hadden ontwikkeld. In dit huwelijk werden weer bouwstoffen opgeslagen, die, verrijkt met de verbeelding, zullen uitmonden in scheppende fictie. Zo is menig werk ontstaan uit een reis in een levensfase, waarin Daisne niet meer zo gemakkelijk vertrekt. Lisette De Backer, die deze weerstand nog heeft weten te doorbreken, spreekt dan ook van een honkvaste huismus, die, mede om zijn steeds wankeler gezondheid, niet van zijn geliefde Leie was weg te lokken, of er moesten sterke motieven aanwezig zijn: het aandringen van Oma, de begeleiding van familie of meest vrienden, Pierre Benoit voor Baskenland of de vertaalde boeken, de verfilmde *De man die zijn haar kort liet knippen of De trein der traagheid*, de Kogge-prijs voor Duitsland.

In 1958 publiceerde hij zijn essay *Letterkunde en magie*, dat in 1966 werd herdrukt onder de titel *Wat is magisch-realisme.* Van 31 mei tot 15 juni was hij lid van de jury, voorgezeten door Simenon, van het 3de en luisterrijke Wereldfilmfestival ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling in Brussel. Even daarvoor was hij aan zijn 'roman van de film', *De neusvleugel der muze*, begonnen. Met het kleine verhaal 'De vierde engel', een nieuwjaarsgroet van de Wereldbibliotheek, gaf hij langs tien ritjes naar Knokke een projectie van heel zijn leven in essentiële momenten.

In 1959 verscheen *De neusvleugel der muze.* Zoals reeds opgemerkt, zijn in dit werk verschillende berichten van een reiziger verwerkt. *'Dat is geen toeval'*, zoals Daisne in *Ganzeveer en kogelpen* van 1976 noteerde, *'maar een essentieel, normaal geval. Want een roman is op zichzelf een verplaatsing uit het alledaagse, een reis der verbeelding.'* Op dit vlak ontwikkelt zich dan ook zijn betoog dat de geest niet van de materie, het ideaal niet van de werkelijkheid gescheiden mag worden en hij koos daarvoor de dagboekvorm, handelend over drie festivals, waaraan hij echt heeft deelgenomen. In een enthousiaste kritiek in 'De Linie' van 5-3-'60 schreef Kees Fens, dat sinds lang geen 'wilder' boek in de Nederlanden was verschenen en dat het van Daisnes meesterschap getuigde, dat hij de hele holderdebolder bijeen heeft weten te houden, een warwinkel van feiten en voorvallen heeft weten te bezweren.

Gelijk reeds opgemerkt, heeft Daisne inderdaad altijd zijn zwak voor de heroïca van de film behouden. Niet alleen zijn literair werk, maar ook zijn ontelbare filmkritieken getuigen van die passie. De oude professor uit *Ontmoeting in de zonnekeer* (1967) stelt een woordenboek samen, zoals Daisne dat zelf is gaan doen. Sinds zijn kinderjaren verzamelde hij filmmateriaal, dat hij vaak voor zijn filmboeken gebruikte, zoals het reeds genoemde *Filmatiek of de film als levenskunst*, de bundel met de unieke titel *De bioscopiumschuiver* (1963) en het postuum uitgegeven *Over oude en nieuwe rolprenten: de dingen die niet voorbijgaan* (1980). Daar hij al verschillende decennia elke maand in 'De Periscoop' een kroniek schreef over wekelijks bezochte films, *'woensdagnamiddags,*

de bibliotheek is dan gesloten; ik wens niet meer dan één film in de week te gaan zien' (aan Jan Schepens in 1959), had hij nog lang niet alle materiaal opgebruikt en zette hij zich als de oude professor Herbert aan hét wetenschappelijk werk van zijn leven: het *Filmografisch lexicon der wereldliteratuur* met een voorwoord in vier talen, waarvan deel I (A-K) in 1971 en deel II (L-Z) in '78 zijn verschenen. In dit standaardwerk worden, gedetailleerd, een 15.000 films, naar letterkundig werk gemaakt, besproken. Al moest voor hem de film een getuigenis van levensgeloof en vertrouwen zijn, in zijn lexicon heeft hij van een subjectieve keuze afgezien. Daardoor is dit werk van de in de moderne filmwereld vaak omstreden figuur, internationaal geprezen.

In 1960 ontving Daisne de Driejaarlijkse Staatsprijs voor *De neusvleugel der muze* en stelde hij een bundel met filmbesprekingen *Zien en zijn* samen. Ook vond een oude liefde vorm in een belangwekkende studie: *Pierre Benoit, of de lof van de roman romanesque.* Daisne bewonderde in Benoit de auteur die kon vertellen, die een verhaal kon bouwen dat meer dan één levensdimensie heeft. Hij vertrok steeds van een historisch of para-historisch gegeven waarvan hij een mythe maakte door het tot op heden te laten doorspelen. Zoals we nog zullen zien, heeft hij hem op het eind van zijn leven ontmoet en die onvergetelijke uren geboekstaafd in zijn roman *Baratzeartea*, ook als een mythe.

In november had in de Troonzaal van het Gentse stadhuis de huldiging plaats naar aanleiding van de Staatsprijs. In 1961 herhaalde zich deze plechtigheid door de Provincie Oost-Vlaanderen in de aula van de Universiteit en door de Gentse Dekenijen in de Raadskelder van het Belfort, respectievelijk op 21 en 30 januari. In juni nam hij afscheid van de 'School', in hetzelfde jaar dat zijn roman *Hoe Schoon was mijn School* van de pers kwam. In dit boek heeft het herinneringsmotief alle andere thema's overtroffen. Met de ogen van zijn moeder heeft Daisne de school waar zij lang geleden leerlinge en daarna lerares was geweest en waar hijzelf vijfentwintig jaar als docent Duits werkzaam was, bekeken en het oude Gent wordt in zijn verbeelding door het milde licht van de herinnering omgloord. Het boek wordt door een ik-figuur, een oudleerlinge van 'mijn leraar', geschreven, die in feite heel de tijd op de achtergrond blijft en als zodanig verwant is met dr. G.M. Deze figuur, een transpositie van Daisne zelf (G.M. uit het Russische German Michailovitsj = Herman zoon van Michel), heeft in 1939 via het verhaal *Gojim* zijn intrede in Daisnes werk gedaan. Omdat hij graag, in navolging van de door hem vereerde De Balzac, zijn novellen en romans tot één vervolgverhaal wilde maken door er zekere personages in te laten terugkeren, voerde hij dr. G.M. een tijdlang ten tonele in de bescheiden, maar essentiële rol als in *De trap van steen en wolken.* Dit geldt voor de gehele novellenbundel *Zes domino's voor vrouwen* en letterlijk voor zijn trilogie *De liefde is een schepping van vergoding.* In *Hoe Schoon was mijn School* heeft hun beider optreden als enige bedoeling de geloofwaardigheid en aanvaardbaarheid van het verhaal groter te maken.

'Mijn leraar' is geheel met zijn leerlingen vergroeid: zij betekenen alles in zijn leven en ieder van hen belichaamt Daisnes eigen kleine Frédérique. De andere personages die in het boek optreden, zijn - op een enkele uitzondering na - eveneens meisjes en vrouwen. Zij zijn allemaal varianten van éénzelfde persoon, geïdealiseerde afbeeldingen van het oerbeeld, de Moeder, zoals zijn Ikonakind er een had kunnen worden.

Een van die leerlingen was, zoals reeds gezegd, Fran, die model stond voor de heldin in *De man die zijn haar kort liet knippen.* Zij heette Simone Barbaix, kreeg twee kinderen en werd vroeg weduwe. Zij zette een fotozaak op op de Nederkouter en kreeg van Daisne de uitnodiging om de première van de film *De man die zijn haar kort liet knippen* in Brussel bij te wonen, waar zij o.a. Yves Montand ontmoette, die verklaarde graag in een film naar een werk van Daisne te willen spelen. Deze is *Un soir, un train* naar *De trein der traagheid* geworden. In 'Vooruit' van 26-8-'58 schreef Daisne over zichzelf als kweekschoolleraar, die origineel van een leraar Duits: *'Zijn laatste vondst was, de monocle-mode van de Wilhelminische militairen terug te brengen tot "Die Nibelungen': Hagen von Tronje, de trouwste aller recken, was immers éénogig! Verleden herfst begon die leraar het nieuwe schooljaar met Italiaanse Zomermuziek: "Arriverderci, Roma!" en al zijn meisjes zongen de hele winter lang: Bald ist wieder Frühling... Maar ze zingen ook nog steeds, wanneer het kerstfeest met het groen en de kaarsen en de geschenken in de grote zaal nadert: Wer ist beglückter als Du?... Precies zoals in de gulden tijd van* De trap van steen en wolken, *toen Fran nog een kind was.'*

Voor een uur per week in elke klas der vier studiejaren reisde de aanvankelijk nog jonge, wat dandy-achtige student en avontuurlijke globetrotter naar de Kastanjestraat, zo door hem genoemd vanwege een paar mooie kastanjes in de straat, die in werkelijkheid de Wispelbergstraat, oorspronkelijk de Casinostraat heette, uitkomend op het Casinoplein, waarheen binnenkort ook een Johan Daisnestraat zal leiden, tot vreugde van verschillende oud-leerlingen om de piëteitvolle plaatskeuze. Vijfentwintig jaar is hij de eerst voorlopig aanvaarde baan trouw gebleven, wat 'De roman van een leraar' heeft opgeleverd, wederom een ondertitel, omdat hij dat leuk vond, een beetje ouderwets, een gezellige traditie, bovendien informatief voor de lezer.

In hetzelfde jaar maakte Daisne een keus uit de honderden gedichten die hij in de voorafgaande jaren geschreven had en die hij bundelde onder de titel *De nacht komt gauw genoeg.* Mede onder invloed van zijn moeder en op aandrang van zijn vrouw Marthe en de vrienden Lisette en Marcel De Backer, reisde hij samen met de drie laatstgenoemden 16 augustus af voor zijn Baskische reis naar Guéthary met als drijfveer de aanbieding van een luxe-exemplaar van zijn studie over Pierre Benoit aan de bewonderde meester van de roman romanesque zelf, waardoor de reis iets van een bedevaartkarakter verleend kreeg. In een laan van Guéthary had hij op een villa de naam 'Baratzeartea' gelezen en een geraadpleegde Bask gaf hem de vertaling: ingang (?) van de tuin. Hij

heeft er een beetje een symbool van gemaakt, toen de eerste plannen voor ‘de roman van een schrijver’ in hem rijpten. De ik-persoon neemt tijdens zijn reis een liftende jongen met zich mee, die op het eind van het boek een meisje blijkt te zijn. Ze beleven samen een onvergetelijke romance, na hun intieme bezoek aan de oude Pierre Benoit en aan zijn zusters op het kasteeltje bij Dax. Het verhaal eindigt met de dood van zijn vriend Filip de Pillecijn, van Benoit zelf en van Raquel Meller, die de hoofdrol speelde in de film die naar diens boek *Pour don Carlos* werd gedraaid, eveneens een travestie-verhaal.

Deze nuchtere mededelingen van de auteur aan Joos Florquin krijgen kleur in het reisverslag van Lisette De Backer. Hoewel de reis, die acht dagen duurde, meer dagen heen- en terugreis omvatte dan verblijf in Guéthary aan de Baskische kust, werd deze kleine schoonheidsfout ruimschoots vergoed door intellectuele en poëtische bezieling. Niets was vast gepland en alles kwam mooi uit, want ze hebben nog twee ‘goddelijke toemaatjes’ gekregen. Op de terugweg door de Landes zijn ze in Benoits jeugd-landhuis beland, en zij zijn er gastvrij, als oude bekenden, door de beide zusters van de schrijver onthaald. Ze hebben er alles van die jeugd en die omgeving te zien gekregen. De De Backers bezitten nog de kleine blaadjes met de krabbeltjes van opwinding, die inderdaad nog dezelfde avond in Hotel de l'Europe te Villeneuve-de-Marsan voor 't kalpijntje zijn verwerkt, bij Izarra en Grand Marnier. De verdere terugweg heeft hen nog naar Château-Thierry geleid, naar de ruïne van het voorvaderlijk kasteel in dat departement van het pseudoniem. ‘Op één der langste ritten klonk in de stilte van ons gemijmer (...) de jubelkreet: “Ik héb het!”, waarover we gevieren nog lang een eerbiedige stilte hebben bewaard. In die vonk lag waarschijnlijk de hele vondst vervat van de transpositie tot een levensechte voortgezette studie over Benoits levenseinde, en vandaar tot de roman van élke schrijver, en van Baskisch avontuur tot de roman van Leven, Liefde en Dood, want de Tuin voor welks ingang we samen hebben gestaan, omvat dat alles tegelijk. Dit boek is geestelijk en gevoelig creatief en taalkundig zo rijk en zo fijn, dat het ons wel Daisnes volledigste literair én menselijk testament toeschijnt.’ ‘Vertrokken uit de werkelijkheid’, aldus Hubert Lampo in *De zwanen van Stonehenge*, ‘en na het afscheid van Gratienne (zij die de lifter Gratien ten slotte bleek te zijn), naar het einde toe weer naar de werkelijkheid teruggekeerd, bloeit de droom, blijkbaar de laatste dichterlijke droom in een mannenleven, open in breed uitgeschreven bladzijden, die, althans wat de relatie Thiery-Gratienne betreft, door de verbeelding werden ingegeven.’

In 1962 verschenen een bloemlezing uit zijn poëzie *Ik heb u alles gegeven*, de roman *Baratzeartea* en het verhaal *Veritza*, terwijl *Hoe Schoon was mijn School* bekroond werd op het Referendum der Vlaamse Letterkundigen. In april 1963 ging Daisne weer op reis met Marthe en wel naar Violès (Vaucluse) en St.-Tropez. Als een herinneringsmotief van de verleden tijd heeft Daisne de

roman over deze reis, *Als kantwerk aan de kim*, laten beginnen in een hotelletje aan de rand van het Zoniënwoud, waar - zoals reeds gememoreerd - de gepensioneerde bankdirecteur Folkert is gaan wonen. Hij besluit na elf jaar een reis over te doen naar Zuid-Frankrijk, naar een wijnhoeve in Violès, waar hij eens gelogeerd heeft met zijn nu in Amerika wonende dochter en de beeldhouwer Bouzerolles. Het is een soort reis 'à la recherche du temps perdu' in de Goede Week. Folkert, na het meisje Dominique te hebben teruggezien, overlijdt er op de vooravond van Pasen, terwijl de Opstanding 'als kantwerk aan de kim' gaat gloren. En om het verwijt dat het magisch-realisme soms wat opzettelijk aandoet, te ontzenuwen, voegde hij aan bovenstaande karakteristiek toe: *'Ik heb die vakantie in gezelschap van die beeldhouwer werkelijk doorgebracht, en in heel die tijd geen enkele aantekening gemaakt. De terugreis deed ik alleen met mijn vrouw. We stonden door het treinraam nog even te kijken naar het verdwijnende landschap, en opeens zei ik: Daar is iets van te maken. En in een kwartier tijd heb ik haar verteld wat het boek inderdaad geworden is. Spontaner kan het niet.'*

Nadat in 1964 *Baratzeartea* op het Referendum der Vlaamse Letterkundigen was bekroond, verschenen in 1965 de bundel *Charaban* en de roman *Als kantwerk aan de kim* en had de verfilming plaats van *De man die zijn haar kort liet knippen*, waarvan de privévertoning op 30 november en de première op 17 december plaatsvonden.

Rond ottogracht en leie

In de figuur van Lieveke, de dochter van de ik-persoon in de roman *Als kantwerk aan de kim*, heeft Daisne Frédérique groot laten worden. Hierdoor wordt dit boek met een magische draad verbonden met *Reveillon-Reveillon* (1966), gecomponeerd in de vorm van een tweeluik, op het oog twee novellen, maar die in essentie elkaars pendant vormen. Het thema is de liefde van een vader voor zijn (dode) dochtertje; in het ene stuk leeft zij, in het andere sterft zij en als zodanig is de conceptie van het geheel te vergelijken met het théâtre rose et noir van Anouilh. In het rose luik heet het zusje van Lieveke Frédérique, in het zwarte heet zij Karlien en sterft nogmaals, maar om onvergetelijk blijvend te worden. Het boek is als een feest en een snik; ons hele leven, in de stomme schoonheid van een terugblikkend vergezicht.

In zijn laatste roman *Ontmoeting in de zonnekeer* (1967) belandt professor Herbert op een van zijn avondlijke wandelingen vol jeugdherinneringen in een stille luxegelegenheid 'Le Solstice', waar hij kennis maakt met de jonge, intelligente Risette, een 'Geisha van het Westen'. Eveneens bij het ophalen van jeugdherinneringen laat zij een foto zien waarop zij met professor Herbert afgebeeld staat, die haar bij gelegenheid van een prijsuitreiking gelukwenst,

zoals Govert dat Fran had willen doen. Het ijs is nu gebroken en hun ontmoeting zal veel verder blijken te strekken dan een wat banaal avontuur van een hoertje met een oude man. De wijze waarop het gegeven met ‘dubbele bodem’ boven dit niveau is uitgeheven, is weer bewerkstelligd bij de gratie van het magisch-realisme, dat - volgens de tekst op de achterflap - tevens de ondertitel van het boek wettigt: een ‘anti-Simenon-roman’.

‘Nee, ik ben niet verwonderd, ik voel me alleen gelukkig en dankbaar, dat alles zo onvermijdelijk is, dat alles zo wonderlijk natuurlijk samenhangt!’, vertrouwt professor Herbert Risette toe. *‘-Oja, dingen die ergens verband met elkaar houden, moeten finaal elkaar ontmoeten.’* Een hogere werkelijkheid bepaalt het leven van de mens. Deze moet er zich dankbaar aan toevertrouwen. Duidelijk heeft Daisne getracht dit wonder in het alledaagse, hier zelfs in het banale van een bordeelscène, geloofwaardig te maken door een paar feitelijke gegevens: het karakter van de personages en de symboliek die in woorden en objecten aanwezig is. Zo begint het avontuur met de door Frank Sinatra gezongen schlager ‘Strangers in the night’, het levensliedje waaraan Daisne zijn hart verpand had; de gelegenheid heet ‘Le Solstice’ en het is juist de week van de zonnekeer, die tevens de zonnige ommekeer in hun beider levens zal worden. Risette is geen ‘blauwe engel’ als de door de schrijver verafgode Mariene Dietrich, maar de blauwe bloem die Herbert zoekt. Zelfs het geld wordt tot symbool van de liefdevolle menselijke relaties in felle tegenstelling tot Simenon's visie, volgens welke de prostitutie thuis hoort in een wereld van ontaarding. Vandaar wellicht de reden om de roman de ondertitel van een anti-Simenon-roman te geven. Te nadrukkelijk heeft Daisne het heilige, het magische, door het profane, het banale zelfs, willen laten doorbreken. Het feit dat de realiteit dikwijls verrassender is dan de droom, is voor hem in zijn laatste levensjaren nauwelijks een troostende gedachte geweest.

Kort na de verfilming van *De man die zijn haar kort liet knippen* werd in maart 1966 zijn lees- en luisterspel *Het geluk* bekroond, een wedstrijd georganiseerd door de BRT en de NRU in opdracht van de Conferentie der Nederlandse Letteren. In zijn dankwoord memoreert de auteur, dat naar het schijnt zijn vriend Frans Roggen het brengen zal, dezelfde die sinds zijn eerste toneelstuk zijn regisseur en/of protagonist is geweest. *‘Dat maakt ons niet jonger, maar het is nog een gave waarvoor ik u dankzeg, met het geluk van de weemoed, en nog een beetje van de geestdrift.’* Een afglans van de geestdrift waarmee de jonge Daisne uit de Brusselse jaren de sfeer van de Taveerne du Palais des Beaux-Arts kon oproepen in menig werk, maar die hem vooral tot de schepping van *Venezy*, alias ‘Zaza’ heeft geïnspireerd. Van toen dateert ook de vriendschap met de componist Claude Grafé, een van de hoofdfiguren in de novelle ‘Frawaradar’, een leeftijdgenoot, die de muzikale thema's componeerde voor twee van Daisnes toneelstukken. En 's avonds voegden zich dan vaak bij hen zijn nichtje, de dichteres Marie-Madeleine Brumagne, soms met de toneelon-

dernemer Mayer en zijn vedettes Marthe Dugard, het evenbeeld van de blonde Marquita, en Marcelle Dambremont, die Claude vereerde. Ze zaten daar eindeloos te roken, filterkoffie te drinken en over kunst te praten, zoals hij dat later tekende in zijn wekelijkse rubriek *Ganzeveer en kogelpen* in 'Vooruit', in 1965 gebundeld en met een opdracht aan Gerard Ceunis uitgegeven. In diezelfde tijd ontmoette hij in Brussel, alvorens zijn trein te nemen naar Gent, Marcel Coole, zijn oude boezemvriend, die hem een opkikkerende borrel in de Vlaamse Club voorstelde. Daar kwamen al gauw een beeldschone studente - Hilde Craeybeckx naar Coole hem toefluisterde - en een piepjong student, die zei, dat hij net Daisnes 'Man...' gelezen had. Het meisje zei, dat zij een glas op hun gezondheid en op de Vlaamse letteren wilde drinken. Het is een van zijn langste nachten geworden en in laveloze uren Hepen zij terug door de stad. Marcel hielp de waggelende Hilde, terwijl Daisne steunde op de arm van het studentje, dat hem naar zijn spookachtige ochtendtrein bracht. Twintig jaar later zou hij horen, dat die student André Delvaux was, die na *De man die zijn haar kort liet knippen* ook de novelle *De trein der traagheid* heeft verfilmd. Was die student soms Val en Hilde de betoverende dienster?

Un soir, un train... is wel een sterk gewijzigde *Trein der traagheid* geworden: er zijn dingen in weggelaten, andere zijn erin wezenlijk veranderd en zelfs zijn er zaken ingelast die in het verhaal niet voorkomen. Om de idee der onmogelijkheid tot communicatie te illustreren, heeft Delvaux er Leuven en 'Walen buiten' bijgehaald, maar de quintessens, de bijzondere wijze van communiceren van de drie hoofdpersonages: de student, de leraar en de oude professor, is intact gebleven. Yves Montand als de leraar Mathias wilde de rol alleen op zich nemen in combinatie met Anouk Aimée, voor wie dus een rol geschapen moest worden. Zonder overleg met de auteur heeft Delvaux daarvoor het verhaal *Egberta in de onderwereld* uit de bundel *Met zeven aan tafel* (1967) pasklaar gemaakt. Overigens had Daisne niets dan lof voor de films, waarvan de laatste jarenlang (in het Nederlands!) in Parijs heeft gedraaid, soms in vijf bioscopen tegelijk.

In 1967 verscheen de verzenbundel *De engelse groetenis*, een door Raymond Herreman gemaakte keus uit de gedichten 1964-1966, waarin zijn credo van de poëzie voorkomt, dat dwingt zijn verzen hiernaar te bepalen en te waarderen: *'Ik brand me aan de poëzie/van elke dag, van elke avond;/ God weet nochtans hoe ik, gehavend,/poëet wou zijn der harmonie-/ van 't ritme van de regelmaat.'* De door Daisne nog persklaar gemaakte bundels *Verzamelde gedichten* en *Gepijnde honing* verschenen postuum in 1978. In '67 verraste hij zijn vrienden met zijn (laatste) verhaal *Zuster Sharon*, een kerstgeschenk als *Veritza* uit 1962. In hetzelfde jaar werd hij als opvolger van Herman Teirfinck benoemd tot lid van de Koninklijke Vlaamse Academie; de plechtige installatie van de 'jonge Herman' had plaats op 25 oktober.

Wat vereenzaamd, gebukt onder het werk op de met personeel onderbezette

Stadsbibliotheek ontweek Daisne, de avonturier van de geest, de vraag naar zijn plannen met een vaag ‘Wij doen ons best’. Zoals hij kort na de oorlog al door Noord-Nederland geëerd werd door een benoeming tot lid van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, werd hem op 10 maart 1967 de Kogge-Literaturpreis der Stadt Minden toegekend, een erkenning die hem veel goed heeft gedaan. Het bijwonen van de plechtige uitreiking op 28 mei had echter veel voeten in de aarde: hij dorst niet meer ver van huis vanwege zijn eigen gezondheid en de toestand van zijn moeder. Plichtsgetrouwheid liet hem er bovendien niet gemakkelijk toe besluiten de bibliotheek en zijn werk aan het *Filmografisch Lexicon* voor enige tijd in de steek te laten. Dus geen reizen meer, maar wel wandelingen in de omgeving van de Leie en door oude stadsgedeelten met hoofdzakelijk jeugdherinneringen. In het ‘Patijntje’ was hij nog steeds graag gastheer van dierbare vrienden, aan wie hij als nagerecht een portie koude rijstebrij bijna poëtisch kon aanbevelen. Tussen 9 en 10 bracht hij zijn avondbezoekjes aan zijn stamcafé ‘Grand Vatèl’ tegenover de St.-Pietersstatie. Verwant hiermee was zijn trouw aan plekjes en voorwerpen, zowel in de stad als thuis. In zijn ‘Villa Van Berken’ aan de Leiebocht hoorde vader Thiery geen jongensstem meer, want zijn zoon Evert had het Atheneum afgelopen en was medicijnen gaan studeren. Zijn jonge vrouw deed Oma nog concurrentie aan door Herman en Marthe als grootouders met een drieling te verrassen: Frédérique, Laurence en Nathalie, die sinds kort met haar ouders in het huis aan de Leie zijn getrokken.

In 1977 werd Daisne gehuldigd naar aanleiding van zijn 65e jaar, waarna de bibliotheekpoort voor het laatst achter hem dichtviel. Meedogenloos voltrok zich hiermee de voltooiing van een leven, dat met de dood van Moeder op 17 december 1976, na een jaar van pijnlijk lijden, had ingezet. De verschijning van het supplementaire derde deel van zijn *Lexicon* betekende, dat hij de fakkel aan een volgende generatie kon doorgeven. Wel bleef hij nog enige tijd de bibliotheek zijn diensten aanbieden en zijn vrouw bleef daarbij zijn trouwe gezellin. Wanneer zij al een paar uur achter haar bureau de dagelijkse werkzaamheden had verricht, kwam Herman, na eerst thuis de kranten gelezen en de artikelen voor zijn unieke knipselverzameling aangestreept te hebben. Ook hierin was hij een gewoontemens, totdat hij op 9 augustus 1978 thuisbleef. Zijn vrouw belde op en kreeg geen gehoor. Zij begreep...

Niet omdat Pipa een van de oudste leden van de Société beige de Crémation was en ook het warme hart van Moeder ‘dadelijk in blauw rookwolkje ten hemel was gestegen’, maar omdat hij in zijn jeugd dienaangaande met zijn vrienden een door een eed geheiligde afspraak had gemaakt, werd zijn as in alle stilte uitgestrooid op de gemeentelijke begraafplaats te Gent.

Verantwoording

De gegevens voor het bovenstaande levensbericht, dat de filmograaf Daisne waarschijnlijk een biografie in beeldcombinatie genoemd zou hebben, zijn ontleend in de allereerste plaats aan gesprekken die ik tijdens verschillende bezoeken aan Gent met de auteur in zijn huis Aan de Bocht, in zijn geliefde Stadsbibliotheek en op verschillende terrasjes van dierbare stamkroegen heb mogen voeren. Deze gesprekken hebben geleid tot een intensieve briefwisseling, die jaren heeft geduurd en waarin ontelbare belangrijke gegevens zijn verwerkt. Ook mijn bezoeken aan Oma Thiery en de brieven die ze mij geschreven heeft, hebben de verhalen van haar zoon op een bijzondere wijze gecompleteerd. Hermans vrouw Marthe was op de bibliotheek en thuis een gastvrouw, die weer andere kanten van zijn boeiende leven wist te belichten, dikwijls in speelse combinatie met Hermans zoon uit zijn eerste huwelijk, Evert, door wiens steun, die aan de trouw van zijn vader herinnert, ik veel van de geest die dit opstel ademt, heb kunnen realiseren. Als secundaire literatuur wil ik hier niet de vele werken en artikels vermelden, die het literaire werk tot onderwerp hebben en ook niet de talloze vraaggesprekken en zelfportretjes van Daisne zelf, die over boeken, brochures en tijdschriften zijn verspreid, maar uitsluitend dat materiaal, waarin in hoofdzaak biografische gegevens zijn verwerkt, te weten:

Johan Daisne: *'t En is van U hiernederwaard*..., Brussel 1956: over zijn familie;
Johan Daisne: *Bij wijze van biografie*, 'Pan', 8e jrg., nr. 1, januari 1961: een kort zelfportret;
Jan Schepens: *Uit Daisne's levensfilm*, 'De Vlaamse Gids', jrg. 44, 1960-3, geschreven te Brugge, sept.-dec. 1959: zuiver biografische gegevens expliciet de stof die de sterk autobiografische romans van Daisne op dat gebied leveren;
F.P. Huygens: *Magisch-realistische geloofsbrieven.* Over Johan Daisne en Hubert Lampo, Profiel XI bij 'Het spel en de knikkers', Amsterdam, 1977; een beschrijving van leven en werk met uitvoerige literatuuropgave;
Joos Florquin: *Ten huize van*..., 10de reeks, nr. 127, 1974-3: televisiegesprek waarin Daisne veel over leven en werk ter sprake brengt;
Lisette De Backer: *Johan Daisne, een evocatie*, geschreven voor de Herdenkingstentoonstelling Johan Daisne 1912-1978, uitgave Willemsfonds, Gent, 1980: de studie die ikzelf zou hebben willen schrijven, maar die mij door haar schat van gegevens over leven en werk (vrijwel volledige bibliografie) en door de warmte van een innige vriendschap dan toch in staat heeft gesteld een surrogaat binnen mijn krachten te leveren.

FREDERIK PAUL HUYGENS ('s-Gravenhage 1911) volgde teken- en schilderlessen bij Anton Pieck en Theo Goedvriend. Studeerde taal- en letterkunde en geschiedenis met bijvak dramaturgie aan de Gemeentelijke Universiteit te Amsterdam. Was een tijdlang assistent bij prof. N.A. Donkersloot. Doctoraalexamen in 1938, waarna hij als leraar Nederlands aan het Rijnlands Lyceum te Wassenaar werd aangesteld. Was direct na de oorlog gedurende acht jaren secretaris van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden. Was bijzonder actief op het gebied van de literatuurgeschiedenis (*Het spel en de knikkers*, in samenwerking met Piet Calis, H.A. Huygens-Wijma en B.W.E. Veurman), de didactiek (*Didactische handleiding voor de leraar in de moedertaal* o.l.v. L.M. van Dis) en de verspreiding van literaire teksten (*Cahiers voor Letterkunde*). Werkte aan diverse tijdschriften en periodieken mee en door zijn jarenlange vriendschap met Johan Daisne is hij de Daisne-biograaf bij uitstek geworden.

Evert Thiery *Mijn vader*

Wat betekent het de zoon te zijn van een schrijvende vader? Een vader voor wie de literaire daad het eerste en het laatste betekent, voor wie elk nieuw boek het geesteskind en het eerste kind is? Een vader die een kind moet opvangen en opvoeden op het ogenblik dat dit kind moederloos wordt en hij een gescheiden man - het grote crisismoment van het bestaan is aangebroken, hij toeft op het existentiële kruispunt der wegen, hij wordt door schrijfvragen bestormd en door bestaansvragen belaagd.

Misschien kunnen we met het einde beginnen, zegt Evert. Het einde dat alle coördinaten uit zijn eigen nog jonge leven op de lijn van bezinning en retrospectie verbindt. Het opsporen van de rode draad. Wat heeft mijn vader voor mij betekend? Hoe roep ik mijn vader als man en als schrijver weer in mij op? Hoe kan ik als zoon sereen zijn seriniteit verenigen met de vele zinnen die ik nu omtrent hem formuleer? Evert Thiery kent zijn geschiedenis. Zijn geschiedenis wortelt tot in de vader van zijn vader. De overgevoelige, de haast psychotisch hypersensibele man die deze natuurkundige was, zijn grootvader en de *Pipa* uit de romans van zijn vader, liet sterke sporen van burgerlijke degelijkheid en timiditeit en integriteit in zijn vader na en plantte die op zijn beurt in zijn zoon Evert over. Mijn vader is voor mij een strenge vader geweest, zal Evert gedurende diverse confrontaties herhalen. Streng toch zeker in de eerste periode, toen ik nog een kind was. Later, toen ik de *copain* van mijn vader werd, is die gestrengheid gaan wijken voor een opvang- en luisterhouding die apriori door het geijkte gelijk van de vader al was ingevuld. Hij luisterde, hij hoorde, hij was ontvankelijk, later, maar het was het openstaan van iemand die wist dat alles afgesloten was. Als ik met te onstuimige politieke of ideologische of filosofische ideeën thuis kwam, wees vader mij onmiddellijk op het vluchtige ervan, op het voorbijgaande ervan, op het juveniele ervan. Hij, de schrijver, had dat alles ook doorgemaakt en zijn zoon mocht rustig de periode van de grote verstoring overslaan...

Aarzelend en toch weer zelfverzekerd zoekt Evert naar de formules voor een portrettering. Zijsprongen en terzijdes hoe dan ook, ze voeren hem steeds weer naar het eindpunt dat hij als beginpunt wil zien: hij beleeft zijn vader in diens levenseinde, die broze, die breekbare, die uiterlijk zo burgerlijke man met zijn hoestjes die hem beangstigen, en de sigaret minder die hij meent te moeten roken want ook hij verneemt in zijn dagblad hoe schadelijk het roken voor de gezondheid is, de man met zijn griepjes of is het gewoon overgevoeligheid die hem velt. Het griepje komt dan toch weer harder bij hem aan, hij geneest zoveel langzamer dan een ander als iemand die zijn ziekte koestert. Voortdurend zoekt hij steun bij vrienden. Er is de vriend internist, professor

Roger Claeys; er is de vriend psychiater, professor Jacques Schotte; er is de zoon Evert, ook medicus. Hij rookt een sigaret minder, wat meer pijp, matigt het alcoholgebruik en drinkt dus een aperitiefje minder en een glaasje bier minder, hij laat de bloeddruk meten en het hart onderzoeken en zijn vrienden affirmeren voor de zoveelste keer dat hem niets mankeert. Hij is gerustgesteld, in het hotel Terminus vlak voor het Sint-Pietersstation en dé pleisterplaats van de schrijver in zijn vaderstad Gent, durft hij weer met plezier zijn filterkoffie te drinken. O dat Terminushotel, eindpunt van zijn dagelijkse wandeling - zijn kleine fysische inspanning - en mekka voor zijn koffie, plaats van inspiratie ook want hier schreef hij *Pavane*, en hier kan hij als vrouw Marthe meekomt alle lichamelijke zorgen van zich afþraten. Hier spreekt hij met zijn zoon Evert af nu de zoon, zeer tegen vaders zin, volwassen is geworden en een eigen weg bewandelt. En dan komt die bewuste augustusdag in 1978. Er is niets aan de hand. Vader staat gewoon op, zoals elke dag. Hij voelt wel een lichte druk op de borstkas. Marthe, zijn vrouw, meent hem als zo vaak te mogen geruststellen. Ze maant hem aan nog wat te rusten, even terug op bed te gaan liggen. Ze vertrekt alleen naar de bibliotheek voor het dagwerk. Een paar uur later is hij er nog niet, bang verwonderd belt ze haar man op. Het blijft doodstil aan de overkant. In allerijl rijdt ze naar het huis Aan de Bocht. Ze rent naar de slaapkamer en ze ziet hoe hij slaapt. Hij ligt zoals ze hem heeft verlaten, sereen te rusten op het grote bed, maar tot haar grote ontsteltenis constateert ze dat het slaapbed een doodsbed is, dat de levensslaap de doodsslaap is en de dagrust een eeuwige rust. In paniek belt ze Evert die amper tien minuten later ook aan het bed staat en onmachtig 't onherroepelijke constateert.

Evert mijmert, terwijl hij over de dood van zijn vader vertelt. Hij mijmert marginale bedenkingen bij deze dood: het is de dood, zegt hij, die mijn vader steeds zelf gewenst heeft; hij die altijd al ‘ziek’ was en in angst voor de dood heeft geleefd (het was vooral een ‘peur de mal mourir’) en door de dood van zijn liefste ‘ma-tje’ de aftakeling heeft gekend, is op de barmhartigste wijze waarop een mens sterven kan, mogen heengaan. Maandenlang had hij de doodsstrijd van zijn moeder meegemaakt, haar naam waardig heeft Augusta De Taeye op de taaiste wijze die men bedenken kan, afscheid van dit leven genomen. Tegen haar zin, stokoud, weigerde ze dit tijdelijke voor het ‘eeuwige’ te wisselen. Elke dag was een dolksteek geweest in het hart van deze overgevoelige, deze zo sentimentele man en nu zag hij zijn moeder, zijn inspiratrice, zijn onaflaatbare steun, wankelen en traag aftakelen. Barmhartige dood voor de zoon. Sereen, zonder ook maar één trek van lijden of smart, Egt hij op het bed, de handen gekruist en het ene been lichtjes over het andere gebogen. Een slapende. Geestelijk gezien een logische dood, zegt Evert. Logisch want barmhartig voor mijn vader die angst voor de dood had. Onlogische dood ook, maar veel bleek bipolair in zijn bestaan van burger en schrij-

ver: zo onverhoeds afscheid moeten nemen op een ogenblik dat hij door iedereen was gerustgesteld, ogenblik waarop alles met hem in orde was... Een massaal cardiaal iets, hartinfarct of wat dan ook, heeft vader geveld. Maar waarom neemt iemand afscheid, tenzij een zekere levensmoeheid je naar de levensvoltooiing dwingt. Evert onderkent een aaneenrijging van elementen, hij somt ze alle op: de dood van 'oma' was voor zijn vader in elk geval een zware slag, enorm moedergebonden als hij was. Op 17 december 1976 was een einde aan dit taaie, dynamische en vitalistische bestaan gekomen, maar ook een einde aan een leven dat met dit van haar zoon vergroeid leek. Gelijk met het levenseind van de moeder voltrokken zich andere lijnen van voltooiing. Het filmlexicon door vader als een levenswerk opgevat, waar hij tien jaar van zijn leven voor had ingezet, was nu beëindigd. In 1971 was het eerstedeel van dit encyclopedische boek verschenen. In 1975 verschijnt het tweede deel. In het jaar van zijn overlijden wordt er een derde deel, een supplement, aan toegevoegd. Hij vindt niet meteen de kracht nieuwe ideeën creatief uit te bouwen. Vrienden en kennissen van de schrijver raden hem aan oudere concepten op te diepen, te voltooien. Zo de vaderroman *Prins van de Libanon.* Maar hij aarzelt. Alleen maar met onafgewerkte scripten en vroeger gedachtengoed werken, wijst op aftakeling, op het afsterven van de inspiratie en de creativiteit. Hij komt er niet toe. Voeg daarbij het afscheid van zijn burgerlijke pool, de bibliothecaris die hij sinds 1945 was.

Je moet weten, zegt Evert, dat het leven van mijn vader voornamelijk door *continuïteit*, door *structurering* en door het *rituele* werd gekenmerkt. Leegte was een onbekend begrip bij hem. De dood van zijn moeder, de voltooiing van zijn encyclopedisch werk, het einde van zijn dagelijkse activiteiten verhaastten echter zijn stap naar de leegte. Toen hij gepensioneerd werd, mocht hij met goedvinden van de stedelijke autoriteiten de lopende zaken in zijn bibliotheek nog wat afhandelen; de afscheidsdag kwam niet abrupt en nog kon hij doen alsof. Maar wat moest er met zijn streng gestructureerd dagschema gebeuren eenmaal hij voorgoed thuis zou blijven? Alleen, want zijn vrouw Marthe, zoveel jonger als hij, zou haar taak in de stadsbibliotheek verder moeten zetten. Het onbekende zou hem onoverkomelijk lijken. Hij die als auteur in onwrikbare wetten van bestaan en voortbestaan had geloofd, kon dit zwarte gat niet overzien. Ondertussen was zijn Evert volwassen geworden en had hij een eigen bestaan en gezin. Toch gek, mijmert hij, dat mijn vader mij steeds als een kind is blijven bekijken. 'De mooie jaren' heette hij het, als hij met zijn gehuwde zoon sprak. 'De mooie jaren', de schrijver die gepoogd heeft ook een vader te zijn en tweemaal vader op het ogenblik dat hij een gescheiden man was. Moest hij nu alles en allen verliezen? zijn moeder, zijn zoon, zijn creativiteit, zijn burgerlijke dagtaak die hij als tegenwicht nodig had voor zijn artistieke nachttaak? Mijn vader leefde uiteraard al in het verleden als in een onveranderlijk iets. Zo opvallend, aldus Evert, waren die foto's van me op het

bureau van ‘paps’; ik stond er steeds vijf of meer jaren jonger ingelijst dan ik werkelijk was. Het verleden bood houvast en zowel Herman Thiery als Johan Daisne zochten elkaar in dat verleden te vinden en het als een heden te fixeren. Diep dat leven van uw vader als gestructureerd schema (met zijn continuïteitsdrang) even voor me uit, vraag ik. Een vraag die boeit ongeacht welk schrijver in focus komt, maar des te boeiender wordt waar het Johan Daisne betreft die de laatste tientallen jaren zekerheid en honkvastheid zocht in een geordend bestaan. 's Morgens stond hij vrij laat op, omstreeks halfnegen. Hij waste zich, kleedde zich aan en nam rustig de tijd voor het ontbijt. In de voormiddag vertrok hij dan naar zijn bibliotheek op de Ottogracht. Met de wagen. Met de boekentas vol documenten, en steeds een paar medicamenten. 's Middags werkte hij er ook langer door, tot rond één uur. Thuis, na het middageten las hij, bij wijze van siësta, de van zijn bibliotheek meegebrachte dagbladen en periodieken. Hij hechtte een groot belang aan ikonografie en stipte alles aan of knipte alles uit wat voor zijn bibliotheek nuttig mocht zijn. Daarna vertrok hij opnieuw naar het stadscentrum. Even liep hij nog het Terminushotel binnen voor de koffie. Omstreeks vier uur kwam hij in zijn bibliotheek aan. Hij werkte er tot na zeven uur. Opvallend is wel, aldus Evert, dat hij zo wat later aan het werk begon dan het personeel en natuurlijk ook later dan het personeel de bibliotheek verliet. Eigenlijk kon hij op die manier een te langdurige confrontatie met zijn personeel vermijden, was hij als hoofdbibliothecaris onafhankelijker en bezat hij meer dat gevoel van zelfstandigheid. Omstreeks halfacht kwam hij dan thuis aan. Hij placht steeds te zeggen dat de dag goed was geweest, en dat hij als ambtenaar zijn brood had verdiend. Ergens moet die ambtelijke plichtsgetrouwheid hem door zijn ouders zijn ingeprent, elk verzuim van deze beroepsplicht zou hem een kwaad geweten hebben bezorgd. Daarna nam hij het avondmaal. Een gezellig ogenblik, zegt Evert, waarop ik als atheneumleerling en later als universiteitsstudent de dagprobleempjes met hem en ‘moes’ kon uitvertellen, waarop over alles en nog wat werd nagekaart. Daarna ging vader even verpozen op bed, met het ‘buikradiootje’ bij zich. Dit was een moment van overgang. Afhaken met de ambtelijke dag. Aansluiten met de artistieke nachtperiode. Zoeken ook naar geborgenheid en intimiteit en continuïteit. In een donkerende kamer werden de deuren op die andere wereld opengezet. Daarna stond hij op en maakte zijn dagelijkse kleine wandeling langs de Leie, ging om zijn dagelijkse biertje bij André met wie hij wat keuvelde. ‘Het biertje van André’ werd dan tijdens het nachtelijke schrijfwerk gedronken. Het gebeurde meer dat hij een tweede koffie in het Terminushotel ging drinken. Omstreeks tien uur arriveerde hij terug thuis, nam een bad, een haast rituele en reinigende functie kan men zeggen, met het naar dennegeur ruikende badschuim. Hij trok dan zijn daagse burgerpak uit en het liefst een slobbertrui en een stuk of wat slordige, loszittende spullen aan. De transformatie was voltrokken. Nu was Herman

Thiery uit zijn burgerlijke lichaam gestapt en werd hij de schrijver Johan Daisne. In de stilte van het nachtelijke huis en nadat hij zijn vrouw Marthe goede nacht had gekust, trok hij zich in zijn schrijfkamer terug en werkte er onophoudend tot halftwee in de nacht. Tijdens de voormiddag had hij vanuit de bibliotheek even zijn moeder opgebeld en 's middags liep hij vaak ook even bij zijn moeder in de Brittanniëlaan, binnen. Alles wat vertrouwd was, had zich naar de voltooiing toe voltrokken. Vertrouwd ondermeer was het tikken van het krijtje, in het rustige avondhuis, waarmee Evert als universiteitsstudent rechtopstaande bij een schoolbordje, studeerde. Vader en zoon wisten zich in elkanders nabijheid en zo was het goed. De anders zo bezadigde burger Thiery werd meteen de onstuimig schrijvende, op opwellingen deinende schrijver Daisne. Hij geloofde in de opwelling, in het moment, in de inspiratie, in de trouvaille. Tijdens de dag had hij vondsten en bevindingen op krantehoekjes, bierviltjes en papiersnippers genoteerd. 's Avonds diepte hij die op en werkte zijn creatieve levenspuzzle uit. Meestal ging het om creatieve, geïnspireerde ‘gulpen’ zoals Evert het uitdrukt, vader werkte soms heel korte tijd aan de eerste kladworp van een project. Waar het om gedichten of proza ging, deed hij dit met de pen. Artikels en brieven kwamen veelal tot stand op de tikmachine. Met twee vingers, maar feilloos en heel vlug. Het schrijfproces, zelfs van breedopgezette romans als *Baratzeartea* was zeer kort. In twee maanden stond een breed boek al op papier. Volgens Evert zocht hij uitgerekend in de spanning tussen het burgerlijke bestaan als ambtenaar en het losgeslagen personage in de schrijfakt, de nodige inspiratie en het nodige elan. Daarom was het repetitieve karakter van het geijkte dagschema zo broodnodig, het gaf hem in de wisseling van dag- naar nachtmens de nodige kracht en de gewenste kick om creatief te zijn.

Het spreekt vanzelf dat Evert hier voornamelijk de laatste levensfase van zijn vader viseert, de laatste twintig jaar waarop zijn vader een gefixeerd wereldbeeld en vast werkritme gevonden had. De enige zoon van de schrijver werd in 1947 te Gent geboren, geboorte die plaatsgreep in een reeds smeulende huwelijkscrisis. Langs alle zijden werd op de vader een claim gelegd: zijn ‘ma-tje’ trok hem aan; met zijn broers vormde zich een Thieryclan, zijn vrouw ‘Polly’ trok aan en stootte af, zijn dochtertje Frédérique was gestorven in de armen van haar moeder, Evert was 7 jaar toen zijn ouders voorgoed uiteengingen. Hij herinnert zich nog zeer goed de depressieve sfeer; op zondagnamiddag trokken ze dan naar zee, of maakten in de omgeving van Gent lange wandelingen. Het kleine jongetje aan de hand van een zwijgende, terneergedrukte en sombergestemde vader die in feite niet zo best wist wat met zijn zoontje aangevangen: overdag had hij immers zijn bibliotheekwerk en 's avonds wilde hij schrijven.

Evert ziet thans zijn vader uit die periode zoals zijn vader *Pipa* ervaren en ondergaan heeft. Door toedoen van Walter De Broek, de latere administrateur-

generaal van het onderwijsministerie, vond Evert in een Franssprekende familie uit Ronse een tweede tehuis. Drie jaar lang werd hij in dit Oostvlaamse provinciestadje door oom Armand en tante Germaine, die nog in leven is, opgevoed. Tijdens de weekends bezocht hij afgewisseld zijn moeder en zijn vader aan wie hij door het gerecht was toegewezen. Evert begrijpt, nu hij afstand heeft genomen van dat broze jongetje van toen dat zo erg onder die familiale toestanden leed, hoe ingewikkeld het tenslotte allemaal wel was. Van 1953 tot 1956 keerde vader naar de Brittanniëlaan terug, terug naar zijn moeder. En in 1957 huwde hij met Marthe, die een tweede en beste moeder voor Evert zou worden. Vader had haar aanvankelijk als leerlinge, daarna als toneeldilettante van zijn eigen werk en tenslotte als medewerkster in de stadsbibliotheek leren kennen. Ondertussen waren ze verhuisd naar Villa van Berken op de grens van de stad, de natuur aan de achterdeur. Het klimaat was zeker voor Evert, opgevangen in het nieuwe gezin met zijn tweede moeder, heel wat verbeterd alhoewel vader nooit echt meer uit zijn depressies zou loskomen. Maar Marthe accepteerde haar man en steunde hem; makkelijk leven kan men het niet noemen, wel boeiend; zij bleek de aangewezen persoon voor het nieuwe leven dat de schrijver thans leidde, meer teruggetrokken, minder geneigd tot reizen, veel introverter.

Evert volgde zijn atheneumjaren, met de grootste vrucht. Hij twijfelde tussen geschiedenis en geneeskunde. In het voorlaatste jaar aanbeland, verraste hij zijn vader op zekere dag met de formele uitspraak: ‘Paps, ik denk dat ik geen geschiedenis zal volgen, maar geneeskunde.’

Na enkele jaren universiteit, koos Evert de richting neurologie. Hij was assistent neurologie aan de Gentse Rijksuniversiteit en volgde daarna psychiatrie aan de Vrije Universiteit te Brussel. In 1976, twee jaar voor zijn vaders dood, was hij als neuro-psychiater afgestudeerd.

Mij boeit vanzelfsprekend de relatie vader en zoon. Het contact met een ouderwordende zoon verliep enigszins anders dan met het kind, Evert was een gesprekspartner geworden. ‘Paps’ was niet langer meer de vader die zijn nageltjes knipte in zijn Ronsese periode, boottochtjes met hem deed op de Leie, hem bezocht tijdens de zomervakantiekampen onder leiding van Marcel en Lisette De Back er te Anthée; een liefhebbende vader, dàt wel, maar toch erg strenge vader die een afstand schiep en misschien daardoor alle opvoedingsproblemen opzij schoof. Gestrengheid vergrootte de marge van de vrijheid voor het eigen schrijverschap, zo vermeed hij van meetaf een opstandige en rebellerende zoon die hem in zijn creativiteit hinderen kon. Maar hoezeer Evert ook een *copain* van zijn vader werd, het praten bleef vaak een spreken van de vader naar de zoon toe, veel minder omgekeerd.

Er werd heel wat gepraat bij de Thiery's. Over literatuur in het algemeen, over het werk van vader in het bijzonder, over film, en existentiële vragen. Daarbij werd ook steeds heel vlot overgestapt naar scherts, naar de kleine en

leuke dingen. Evert heeft steeds een groot enthousiasme ervaren bij het ontstaan van nieuw werk, van een nieuw concept of een mogelijkheid tot het ontwerpen van een nieuwe roman of novelle. Die ‘gedrevenheid der muze’ zoals Evert het noemt, kon de gehele familie tot geestdrift brengen want zijn vader is wel altijd, zeker voor de binnenwereld, een ‘kind’ gebleven. Een kind, dat van grapjes hield waar hij kinderlijk om lachen kon. Hij bezat een grote dosis humor en was, zeker tijdens momenten van rust, humoristisch ingesteld. Er werd dus heel wat afgepraat, vader vroeg zelfs het oordeel over zijn literaire arbeid maar men wist met onwrikbare zekerheid dat dit oordeel niets aan het oorspronkelijke concept wijzigen kon en dat hij erg, haast te gevoelig was voor elke ook goedgemeende kritiek.

Onwrikbaarheid, streng werkschema, vast levensritme bleven de laatste vijfentwintig jaren steeds gehandhaafd. 's Zondags maakte vader zijn wagen schoon, eigenhandig; hij vond dit voor een man met een zittend leven voldoende, het stelde hem in elk geval fysisch gerust. Ontspanning voor de geest bestond voornamelijk uit bioscoopbezoek. Evert herinnert zich nog scherp hoe hij als klein jongetje, aan de hand van zijn vader, heel wat films ging bekijken met het zo typisch Vlaamse etiket KNT (kinderen niet toegelaten). Bij het naar huis keren, werd tussen vader, moeder en zoon over de film nagekaart. Vader bezat een sterk persoonlijke visie en een vaste, filmatieke opvatting. Evert heeft op die manier heel wat filmatiek weten geboren worden. Vader formuleerde, wat hij straks aan de tikmachine voor een of ander tijdschrift zou uittikken. Hij herbeleefde in literaire vormen het geziene. Het onwrikbare levens- en werkschema werd in feite nooit wezenlijk doorbroken, ook niet door vieringen of bekroningen. Zeer zeker, vader was gevoelig voor erkenning, had het moeilijk met kritiek en vond in zijn moeder een vurige supporter. Zij zou haar zoon tegen al zijn belagers onder armen hebben genomen. Maar hoe gevoelig ook voor alle tekenen van erkenning, hij zag het toch steeds in functie van het schrijverschap zelf. Iets dat erbij hoorde. Ook dit, vindt Evert, maakt deel uit van het grote beeld dat hij van zijn vader als *integer man* bewaart. Integriteit vindt Evert de grootste gave van zijn vader. Binnen deze integriteit convergeerden twee elementen, een zeker eclectisme en een grote tolerantie. Dit eclectisme maakt dat hij zijn socialistische afkomst getrouw bleef, katholieke opvattingen over geest en voortbestaan huldigde en liberale ideeën van vrijheid en onafhankelijkheid cultiveerde. Wat schijnbaar tegenstellingen zijn, werden door de man Herman Thiery en de schrijver Johan Daisne tot één hechte synthese samengesmolten. Dat heeft de buitenwereld niet altijd goed begrepen, zegt Evert. Maar vader had voor zichzelf een strikte en strenge weg uitgetekend, alles stond steeds in functie van het schrijverschap en van die weg week hij geen haarbreed af. Wanneer de jongen zijn schoolopstellen toonde, werden ze eerder met de strenge schrijversblik dan wel mild-didactisch bekeken en verbeterd. Hij was in de eerste plaats een

schrijver, hij had een eigen wereld opgebouwd die vaak met de bestaande botste. Hij bezat van de werkelijkheid een eigen beeld, dat niet steeds met het beeld van de werkelijkheid overeenstemde. Typisch voor deze houding is de anekdote die Evert zich herinnert uit zijn puberteitsjaren. Vader moest voor het PMS-onderzoek (Psychomedisch Centrum) jaarlijks formulieren invullen. Een eerste maal werd gevraagd of bij de zoon de puberteit reeds was ingetreden. De vader antwoordde tot ontsteltenis van de zoon categoriek ‘neen’. Het volgende jaar werd de vraag herhaald en vader vulde een vraagteken op het formulier in. Een derde keer antwoordde vader met een eigengereid ‘ik ben geen dokter’. Hij hield ervan de werkelijkheid te zien zoals hij ze zag, niet zoals ze was. Zoals hij ze schiep en dacht in zijn boeken. Ook naar het einde van zijn leven toe, toen zijn werk minder enthousiast door de critici werd begroet, zag hij in deze kritiek geen reële afwijzing of terechtwijzing. Hij meende dat niet ieder begreep dat hij thans zijn centrale thema's in vereenvoudigde vormen naar een groot publiek toebracht. Dat grote lezerspubliek was voor hem het bewijs zelf dat men steun kon vinden in zijn onwrikbare en haast religieus te noemen opvattingen. Hij wenste de lezer ook met simpeler en menselijker anekdoten te interesseren. Hij hield van een zekere simplifiëring à la Benoit. Hij zelf zag zijn literair werk in een eerste fase als zuiver literatuur, in die tweede levensfase als een humaan lezersgericht tekstaanbod, als lectuur. Evert is ervan overtuigd dat dit een bewuste stap is geweest, want zijn vader heeft het in tal van onderonsjes vaak bevestigd. Vader vond dit alles geen teken van veroudering, van het vallen in herhaling. Hoe eenvoudiger de boodschap werd, vond hij, hoe juister hij zijn doel als schrijver had bereikt.

(Deze tekst is samengesteld op basis van gesprekken die plaatsvonden te Gent in 't Patijntje, ten huize van Evert Thiery en voornamelijk ten huize van de samensteller, te Nieuwpoort-aan-Zee.)

EVERT THIERY (Gent 14 mei 1947) studeerde geneeskunde aan de Rijksuniversiteit te Gent. Hij specialiseerde zich naderhand in de neuro-psychiatrie en legde zich op klinisch werk toe, evenals op onderzoek op neuro-psychologisch gebied, naar de relatie tussen hersenfunctie en gedrag. Hij is professor aan de Rijksuniversiteit te Gent, publiceert in nationale en internationale tijdschriften en als vrij wetenschappelijk medewerker maakte hij voor de B.R.T. een televisieprogramma over linkshandigheid.

Leo Thiery *Herinneringen aan een literaire broer*

Leo Thiery, vroeger dermatoloog en nu angioloog (specialist in de behandeling der bloedvaten), zit in zijn ruime werkkamer naast me en vertelt. Hij stapelt anekdote op anekdote. Gaandeweg wordt hij een sprekend boek. Ik krijg nauwelijks de tijd om mijn nieuwsgierige blik te laten dwalen door de vierkante ramen van zijn landgoed, in de richting van het meer dat door de bomen glinstert. Enkele reuzegrote affiches aan de wand, vele fijnzinnig ingelijste oude kleurplaten verraden zijn bijzondere hobby: limousines anno 1900. Zelf restaureert hij in zijn vrije tijd oude vehikels; de overige restantjes vrije tíjd zijn voor de fotografie gereserveerd.

Leo Thiery waaiert een serie sepiakleurige vergrotingen voor me open, reconstructie van het familieverleden. Eén foto dwingt me naar mijn uitgangspunt toe, naar het doel van mijn komst: op de voorgrond, in het wit, zitten de tweelingbroertjes Leo en Michel. Ze kregen elk de helft van hun vaders naam mee, de onderwijzer en poëtisch aangelegde natuurgeleerde Leo Michel Thiery. Links zie je, halvelings zittend, de twaalf jaar oudere broer Herman. Herman houdt met de linkerhand het linkerarmpje van het ene broertje ietwat opgericht. Rechts zit de sterke, de dwingende figuur van de moeder die de andere tweelingbaby ondersteunt. We schrijven 1925.

Ik leg data en feiten uit het leven van Herman voor, ik vraag hoeveel Leo zich herinnert en ik tast naar de intensiteit van zijn herinneringen. Leo lijkt nu net op zijn literaire broer, een geboren verteller. Als ik zelf de koers van het verhaal niet wijzig, drijft hij op zijn woordenstroom door; dwingt hij de anekdote concentrisch open tot een afgerond verhaal. Schrijf jij maar op, is zijn antwoord op mijn vraag waarom hij zélf niet naar de pen grijpt.

Letterlijk onverwacht kreeg de twaalfjarige Herman twee broertjes bij. Het grote leeftijdsverschil maakt dat er tussen de puber en de baby's een bijzondere relatie ontstaat. Van Herman die aan de Gentse Rijksuniversiteit economie en talen gaat studeren heeft hij vaag nog wél een indruk. Ze woonden toen aan de Nieuwe Wandeling, in de Ekkergemlaan. Er was nog geen elektriciteit in huis. De kamers werden met gaslicht in de klaarte gezet. Herman moest studeren. Hij had boven zijn studeervertrek. Plots zat de familie beneden in het schemerdonker, meestal was er helemaal geen licht meer. Dit was het signaal dat Herman boven het volle licht op zijn studie had gezet. Ongelijke druk in de gasleiding zorgde voor lange en donkere winteravonden. En de tweeling werd zoet gehouden, want stilte was een gebod.

Vader en moeder Thiery voedden hun kinderen nogal streng op. Stoep- en straatspel waren taboe. Grote broer Herman bracht dan ook méér dan eens de redding: op de bagagedrager van zijn gammele fiets mocht Leo dan de stad in.

Gammel, zeg wel. Op zeker ogenblik breekt het stuur midden door, zodat Herman zijn dagelijkse tochten naar en van de universiteit met een gehalveerd stuur rijdt. Maar écht spelen met zijn broertjes deed hij nooit, hij was altijd met iets bezig. Toen al hingen de wanden van zijn studeervertrek vol met indrukwekkende cinema-affiches. De beide broertjes worden meer dan eens naar boven geloodst om de nieuwe collectie affiches te bewonderen. Herman is een felle fan geworden van Mariene Dietrich en Greta Garbo. De broertjes zien er blijkbaar niets bijzonders aan en Herman roept hen toe: 'Maar zien jullie dan niet wélke mooie vrouwen dit zijn?'

Leo was elf jaar toen Herman, in 1935, naar een van de militaire forten in het Antwerpse vertrok om er soldaat te worden. In dat jaar trouwens debuteerde hij, als Herman Thiery, met een reportage in het dagblad Vooruit, *Stof op het Kremlin*. Als dichter publiceerde hij in hetzelfde jaar zijn eerste bundels, *Verzen* en *Breuken herleiden*. Voor Herman werd het wel een wat overrompelende tijd, hij werkte aan zijn dissertatie *De filosofische waarden in de staatshuishoudkunde* en hij zou nog tijdens zijn legerdienst doctoreren; simultaan wenste hij de officiersexamens af te leggen. Kortom, in twee disciplines van zeer uiteenlopende aard wilde hij zich, want zo was hij van nature, perfectioneren. Keihard studeerde hij dan ook om de graad van officier bij de zware artillerie te behalen. Hij deed dit samen met een kazernemakker, Naeyaert, een toenmalig tenniskampioen.

Aan de doctorstitel zijn trouwens nog andere anekdoten verbonden. Uit alle biografische gegevens en de biografische ingrediënten in zijn literaire werk weten we dat er een zeer bijzondere relatie bestond tussen Herman Thiery en zijn moeder. Zij was ondernemend en steeds boordevol initiatieven, vooral waar het om haar oudste zoon ging. Zo hielp zij hem ook bij het realiseren van zijn dissertatie. De gehele familie werd gemobiliseerd. Elke bladzijde van het proefschrift werd op steen gedrukt in paarsachtige inkt; op lithografische wijze dus. De tweelingbroertjes moesten de afzonderlijke bladen per nummer op elkaar stapelen en tot een boekwerk verzamelen. Het geheel werd dan tenslotte in een kaft bijeengebracht.

Moeder Thiery was niet alleen ondernemend en rijk aan initiatieven, zij was ook anti-bohémien ingesteld, zakelijk, ambitieus en een eerste klas organisatrice. Nu had Herman wel gedebuteerd, en dan nog wel op twee niveaus tegelijk, maar de moeder wenste dat de zoon onmiddellijk serieus werkte. Zeer tegen zijn zin aanvaardt Herman dan ook een job als studiemeester aan het Koninklijk Atheneum van Gent (1936). Leo was er op dat ogenblik leerling; hij heeft wél nog een beeld van zijn oudere broer voor ogen uit die atheneumtijd: zowel op school als in de straten van Gent hing Herman de dandy uit; hij liep rond in een lange zwarte jas, met bolhoed en paraplu. Hij liet een fijn snorretje à la Errol Flyn groeien, dat hij notabene met een penseeltje had bijgewerkt. De leerlingen noemden hem spottend 'Tarras Bolhoed'. Maar deze

job interesseerde hem niet. Moeder Thiery die alles had uitgekiend om haar zoon dicht bij huis en vooral dicht in haar nabijheid te houden, moest hem uiteindelijk naar Brussel zien vertrekken. Langer dan drie, vier maanden had de studiemeester het niet volgehouden. Acht jaar lang zou hij nu in de metropool verblijven en dandy als hij toen was, begon hij zijn Brusselse periode meteen met een flinke stunt: hij nam er zijn vaste intrek in een kamer van het hotel Windsor en kwam tijdens de weekends naar huis. De druk van de moeder was hem te sterk geworden. Zij eiste inspraak in zijn carrière van schrijver en sleutelde aan zijn evenwicht door hem een aantal regels op te dringen; zo wilde zij ondermeer dat Herman overdag werkte, maar vlug zou blijken hoezeer hij een *nachtschrijver* was.

Leo was twaalf jaar toen zijn oudere broer Vlaams adjunct-directeur van de Landsbond der Bouwbedrijven werd. Vooral de weekends blijven in het geheugen gegrift. Dan gaf Hermen aan zijn beide broertjes Franse les of hij probeerde dit althans. Herman had te Brussel een zekere Suzanne ontmoet. Meteen was de Franse leerstof bepaald. De beide snaken moesten zich vooral op één schone Franse volzin concentreren: ‘J'aime Suzanne, paree qu'elle est charmante.’ Fonetisch is zo'n zin niet makkelijk uit te spreken en prompt werd Leo, struikelend over de talrijke sisklanken, als een stommerik door oudere broer wandelen gezonden.

Voor een groots opgezette Poesjkin-expositie werd de hulp van beide broers ingeroepen en het eerste contact met de zwaarwichtige Russische muziek, klankachtergrond voor de tentoonstelling, bleek een sensatie. Herman had de fonoplaten van een Russische reis meegebracht.

Die Brusselse periode staat bij Leo het scherpst in het geheugen. Herman was aan de strenge moederhand ontsnapt; zijn dandybestaan werd er naast een vluchtige flirt met die Suzanne, voornamelijk gedomineerd door een sentimenteel-platonische liefde voor de bekende actrice Marthe Dugard. Hij had geregeld contacten met haar, was een bezoeker van haar theatervoorstellingen en bezocht haar zelfs op haar buitenverblijf, een kasteeltje in de omgeving van Namen.

Herman hield ervan dat zijn broers tijdens de weekends op zijn werkkamer toefden. Gaan jullie maar naar bed, placht hij dan tegen de ouders te zeggen, en laat de kinderen nog wat bij mij. Het moet zowat omstreeks 1942 geweest zijn toen Herman op zekere dag zei: ‘Ik zal jullie nu een borrelke geven’, en hij schonk hen beiden een borrel in. ‘En natuurlijk ook een sigaretje’, voegde hij er aan toe. Deze avondseances stonden bol van sentimentele schlagers uit die tijd, Zarah Leander en Peter Kreuder, muziekjes kortom die Herman levenslang sympathiek zou blijven vinden.

Moeder Thiery was nogal streng, hoorden we al. Ze hield er niet van dat haar kinderen uithuizig waren. Zo was elke weekendkomst van Herman een belangrijke gebeurtenis voor Leo, vooral voor Leo die misschien wel de leven-

digste van de tweeling was. Zo zag Leo kans om te ontsnappen, want langs z'n neus weg vroeg Herman hem dan een of andere boodschap voor hem te doen in de stad.

De verering voor Marthe Dugard pigmenteerde op pikante wijze deze Brusselse periode. Herman was zowel te Brussel als te Gent bezig aan de conceptie en realisatie van zijn eerste grote roman *De trap van steen en wolken*. Nu had hij graag eens zijn ikoon van verering, Marthe, aan de beide broers voorgesteld. Hij kocht dus treinkaartjes voor Leo en Michel, maar eenmaal in Brussel aangekomen vond hij dat zijn broertjes er te belabberd uitzagen om met het voorwerp van zijn verering in contact te komen. Prompt stapt Herman dan ook met de tweeling een herenzaak binnen, kiest de gepaste pakken voor ze uit, laat passen en aanmeten, betaalt met zijn eigen centen zodat ze, piekfijn en grootsteeds uitgedost, naast hem mee kunnen opstappen door de grote metropool. Vermoedelijk was er nog voldoende tijd voor een etentje, ze stappen een meer dan behoorlijk restaurant binnen, komen daarna op adem in een cinema, droompaleis nummer één van de jonge schrijver.

Vader Thiery nam de tweeling 's zondags mee de stad in. Na sluiting van het schoolmuseum, bracht hij zijn twee telgen dan naar het restaurant van het volkshuis Vooruit. Dit gebeurde telkens met het nodige ritueel. Zo moesten ze dan de vrienden en kennissen van vader een handje geven en vriendelijk groeten. Leo herinnert zich nog levendig hoe hij een hele trits naderhand beroemd geworden personages dat brave handje gaf, zo aan de politicus en socialistische voorman Edward Anseele, aan Emile Langui die later directeurgeneraal op het Ministerie van Cultuur zou worden én aan de vermaarde Latemse expressionist Frits Van de Berghe, in die tijd in Gentse kringen vooral bekend als tekenaar in lokale socialistische blaadjes. Die zondagse uitstapjes werden onveranderlijk afgesloten met een film in de projektiezaal van Vooruit. Moeder Thiery bleef met haar literaire zoon thuis; zij was immers zijn grootste supporter. Zij las geregeld de hoofdstukken die af waren. Voor het lezen van *De trap van steen en wolken* had Leo, gezien zijn studies, toen geen tijd; dat is eerst later gebeurd.

Een verkeerde bladzij en keerpunt in die Brusselse periode is zeker Hermans overhaaste beslissing geweest om met Polly Van Dijk te huwen. Hij had deze assistente pedagogiek aan de Gentse universiteit, tijdens de poëziedagen van Merendree leren kennen. Toen Leo hem vroeg hij zij eruit zag, antwoordde Herman op zijn typische wijze en zoals het een man van de filmatiek paste: ‘Zoals Viviane Romance’. Haastig en onder het gehuil van de gierende V2's zijn ze te Antwerpen getrouwd. Noch zijn, noch haar ouders stemden echt met dit huwelijk in. Possessief troonde Polly haar man naar Brussel mee. Op dat ogenblik had Herman, die zich te Schaarbeek vestigde, geen inkomen meer. Het jonge gezin leefde er erg schraal; zelfs verwarming ontbrak. Twee jaar later, in 1946, sterft hun eerste kind, het dochtertje Frédérique. Onder-

tussen was Herman bibliothecaris van de stad Gent geworden. Geslingerd tussen de moeder en zijn vrouw, was hij aan hevige depressies onderhevig en de verwijdering nam steeds grotere vormen aan. In 1947 werd zoon Evert geboren, maar de relatie werd er niet beter op. Op zeker ogenblik verlaat Herman de hem bekende omgeving, neemt ziekteverlof en trekt zich met Polly in een hotelkamertje aan zee terug. Maar de zee, grijs en ongenaakbaar grauw, versterkt zijn eenzaamheid. De natuur die hem genezen moest, maakt hem zieker dan ooit. Polly vlucht de druk van haar invasieve schoonmoeder en de depressieve Herman die noodgedwongen bij zijn moeder gaat inwonen. Op zeker ogenblik wordt de kleine Evert met have en goed aan de deur van Hermans ouderhuis afgezet en Polly neemt voorgoed afscheid. De scheiding in 1951 valt ongeveer samen met de dood van zijn vader, zijn *pipa* zoals hij in de nooit gepubliceerde vaderroman *Prins van de Libanon* wordt genoemd. Daarvoor was hij begonnen aan zijn tweede grote roman *De man die zijn haar kort liet knippen*. Het sombere ziektebeeld van het hoofdpersonage weerspiegelt in elk geval zeer sterk de gemoedsstemming en de leefsfeer van de schrijver. Leo herinnert zich hoe hij thuis hoofdstuk na hoofdstuk aan zijn moeder te lezen gaf. Toen het script voltooid was, riep hij er ook zijn vader bij. Vader Thiery trok met het boek naar boven, maar spoedig kwam hij terug naar beneden. Hij gaf het aan zijn zoon terug, met de opmerking: ‘Ik lees niet meer verder, het is ongezond wat je daar schrijft.’ Vermoedelijk identificeerde vader Thiery zich te zeer met het in de roman beschreven ziektebeeld, want getroffen door een Spaanse griep in 1914 was hij nooit helemaal meer opgeknapt en leed hijzelf vaak aan hevige slapeloosheid. Herman was in elk geval hevig geschokt door de reacties van zijn vader en aanvaardde diens houding niet. Er volgde een felle discussie, die besloten werd met een scherpe uitval van Herman die luid uitriep: ‘Jij met je *natuur* altijd, papa!’

De Brusselse periode stond ook in het teken van het Verzet. Van tijd tot tijd belde Hermans jeugdvriend, Robert Mussche, aan. In zijn *In memoriam Robert Mussche* heeft Herman zijn vriend weer tot leven geroepen, hij die in krijgsgevangenschap uit Neugengamme op een SS-boot werd weggebracht toen de Amerikanen Duitsland veroverden. Door een stomme speling van het lot werd het schip door de geallieerden gebombardeerd, zodat hij op de valreep van de bevrijding, op zee de dood vond. Het portret dat Herman Thiery van zijn intiemste vriend schept, is sentimenteel maar aangrijpend. Leo heeft Robert Mussche gekend. Een stille, eenzelvige jongen, een dichtersfiguur en vooral een zwijger. Hij kwam uit een sociaal arme buurt, maar zelfs toen Herman aan de universiteit studeerde, naderhand doctoreerde en als schrijver zijn eerste successen kende, is hij steeds zijn vriendschap met Robert getrouw gebleven. Door tuberculose had Robert Mussche zijn studies stop moeten zetten, was naderhand bankbediende geworden en kwam samen met Herman Thiery in het Belgische Verzet te staan. Leo herinnert zich weinig van die

angstige periode; hij werd tijdens de geheime bijeenkomsten thuis telkens uit de kamer gezet. Een jongen van zeventien jaar had daar geen zaken mee. Wél heeft hij meer dan eens horen bekvechten, dat wel. Tussen moeder en zoon ontstond soms een woordenwisseling waarin een begrip als 'gevaarlijk' bovendreef. Eerst later wist Leo dat Herman, zijn oudste broer, *koerier* was en dat die bijeenkomsten thuis met Robert Mussche en een zekere Story, een invloedrijk heerschap, contactmomenten waren waarbij hij brieven en geld op bepaalde adressen te Brussel moest deponeren. Ooit heeft hij in de hoofdstad een schuilplaats moeten zoeken voor de Nederlandse auteur en verzetsman Nico Rost.

De scheiding en de dood van zijn vader in de vijftigerjaren lijken Herman Thiery voorgoed getekend én veranderd te hebben. Volgens Leo bezat hij aanvankelijk het karakter van zijn moeder; hij was ambitieus, blijmoedig en dynamisch. Ambitie om een groot schrijver te worden zat er van meetaf in. Ik toon Leo een brief uit 1938. Het jaar daarvoor had hij Klaverendrie, dat naderhand Klaverdrie zou worden, opgericht. Leo herinnert zich nog slechts het grijze kaftje ervan. Herman zond reeds volop handschriften en portretten naar Ger Schmook, directeur van het Archief en Museum voor Vlaams Cultuurleven. Hij schrijft: 'Moest ik niet nog goed jong zijn dan zou ik U nu reeds al mijn papieren bij testament vermaken: mijn brieven, dagboek, enz...' Maar één korte passage wekt de lachlust van Leo op: 'De hs. van mijn andere publikaties willen mijn broers niet meer loslaten.' Leo en Michel waren toen... veertien jaar oud.

Naderhand is dat extraverte karakter van Herman dus omgeslagen in een sterk introvert bestaan. Na de vijftigerjaren ontstond het tegenbeeld, Herman ging sprekend op zijn vader gelijken die een overgevoelig man was en zeer teruggetrokken leefde. Met dat introverte ontstonden de kwalen, de ziektes, de depressies; het romantische verkeerde in het sentimentele en in vele brieven leest men dat hij om deze of gene reden een traan had weggepinkt of in tranen was uitgebarsten. Er ontstaat bij wijze van spreken een soort van proustiaanse ziektecultus.

In 1957 hertrouwt hij met Marthe. Zij is zijn oudleerlinge van de meisjesnormaalschool, waar hij leraar Duits was. En naderhand zijn secretaresse aan de stadsbibliotheek op de Ottogracht. Hij gaat zich ook op een bijzonder wijze aan zijn moeder hechten. Zo reist hij 's zondags alleen met zijn moeder, ofschoon hertrouwd, naar Knokke. Opvallend voor elke reis die hij ondernam was van toen af het valiesje met de medicamenten; ook als hij naar zijn dagelijkse werk opstapt, heeft hij een aktentas vol pillen en geneesmiddelen mee. Langzamerhand voltrekt zich een tragisch ziekteproces.

'We hebben in de familie onvoldoende beseft, hoe ziek Herman eigenlijk wel was, én méér dan psychisch ziek', zegt Leo. Hij herinnert zich helder Hermans woorden: 'Jullie weten waarschijnlijk niet hoe ziek ik ben!' Noch moe-

der Thiery, noch de broers-dokters noch de weinige vrienden slaagden erin dit ziektebeeld te keren. Nà zijn tweede huwelijk wilde moeder Thiery de familieclan rond zich verenigd zien. Ze spoorde Herman aan een stuk grond te kopen aan de Bocht, langs de Leie. Daarna wenste zij dat Leo hetzelfde deed. Tenslotte sloot Michel de rij af. Ze bouwden en gingen op 't Panderijtje samenhokken. De moeder, tachtig jaar oud, bleef kranig en dynamisch. Voor alles wilde ze haar onafhankelijkheid bewaren. Om haar kinderen bij haar verplaatsingen niet lastig te vallen, kocht ze een 2PK. Dat zij met haar eend naar Rusland reed, zoals Jeroen Brouwers in zijn in memoriam Johan Daisne schreef, is alleen op rekening van een al te romaneske verbeeldingskracht te schrijven. Nu de naam van Jeroen Brouwers toch gevallen is, vertel ik Leo dat deze Vlaamlander - zeldzame osmose tussen Vlaming en Hollander - op zeer pregnante manier het portret van zijn schrijvende broer heeft uitgepend en dat de *shrijver* Johan Daisne ‘voor die ene roman (...) die niet zal sterven’ zijn staande applaus krijgt. Leo knikt instemmend. Vind je het dan al niet fantastisch, zegt hij, dat een auteur met één boek de eeuwigheid ingaat?

(Naar een uitvoerig gesprek met de heer en mevrouw Leo Thiery, op hun landgoed te Aalter, 31 augustus 1980.)

LEO THIERY (Gent 1924) studeerde samen met zijn tweelingbroer Michel de medische wetenschappen aan de RU Gent. Hij specialiseerde zich aanvankelijk in de dermatologie, later in de urologie en is thans angioloog, d.i. specialist in de behandeling van de ziekte der bloedvaten.

Michel Thiery *Die nagekomen ventjes*

Twee met elkaar vergroeide villa's, groot en hoog geprofileerd tegen een donkerende hemel. Voor het huis ligt een smal laantje, er is blijkbaar veel groen en het water van de Leie dichtbij lijkt inktzwart gestold. Links staat het huis van Herman Thiery, Villa van Berken, dat thans door zijn zoon Evert bewoond wordt. Rechts bevindt zich het huis, waar gastheer Michel Thiery en gastvrouw Huguette ons zullen verwennen. Een scherpe balk gezellig huislicht valt over ons. Mevrouw Thiery helpt ons uit de mantels en leidt ons binnen in een ruimtelijke leefkamer. Twee honden, een pikzwarte en een teerbruine, springen uitbundig tegen mijn vrouw en mij op. Het blijken vondelingen te zijn, aangebracht of aanbevolen door de dochter die voor dierenarts studeerde. Mijn man komt zo dadelijk, zegt onze gastvrouw, hij is nog bij iemand boven. Met 'boven' wordt het bureau bedoeld. Straks zal professor Thiery er ons zelf rondleiden om zijn primitieve sculpturen, ouderwetse stethoscoop en vete kostbare boeken te tonen. We zitten gezellig bij het haardvuur. De beide 'vondelingen' liggen met hun snoet op nauwelijks een pootlengte van de vlammen. Met onhoorbare stapjes sluipen een zwartwitte en een rosgevlekte poes over het grote, Perzische tapijt. Een deur waaiert open. Met verende tred komt hij ons begroeten, professor Thiery. Ik herken zijn stem nog van de televisie, een typische ietwat nasale klank. Hij steekt een pijp op. Als straks ook nog blijkt dat wij met een identieke gulden Parker schrijven, lijkt alle ijs gebroken. Hij vertelt, vertelt en bouwt omheen mijn vete vragen met licht en schaduw zijn verhaten. De gastvrouw wenkt ons om aan een ronde, uitnodigende tafel te gaan aanzitten. Smakelijk, wensen ze ons toe. Heerlijk, zulten we straks antwoorden en we brengen de wijn aan onze lippen.

Terwijl ik daarna naarstig in mijn notities verzink, goochelt op ooghoogte Michel met enkele kostbare rekwisieten. Hij heeft ze als familierelikwieën bewaard: een zwart liniaal met afgeronde hoeken, uit hard maar licht hout; een sierlijk gebogen houten briefopener. Het zijn handzame, door grootvader Petrus Thiery met vaardige timmermanshand gemaakte objekten.

Michel herinnert zich levendig de nogal kleurrijke broers van zijn vader. Er was 'nonkel' Henri, de kunstschilder en 'nonkel' Jan, de anarchist door schrijvende broer in diens onuitgegeven vaderroman *Prins van de Libanon* leuk getypeerd als de bezitter van een 'rosse anarchistenbaard' en een 'meneer die van plan is de revolutie over te doen'. Vader, Leo-Michel, en beide broers, oom Henri en oom Jan, woonden met z'n allen in de Rabotstraat. Bij oom Henri dronk Michel zijn eerste glas champagne. Hij tovert uit de familierelikwieën een bewaard champagneglas, retro, aardig van vorm en sierlijk gesle-

pen. Oom Jan ging in de familie door voor een ‘rare’. Hij kweekte ondermeer kanaries, was zeer humoristisch aangelegd en bezat een enorme baard, waar per vergissing het paard van de melkboer ooit eens zijn tanden in zette in de veronderstelling vermoedelijk dat het hooi was. Oom Henri stierf in 1942 op 70-jarige leeftijd. Leo-Michel, door zijn zoon in talrijke boeken als ‘pipa’ vereeuwigd, stierf op 73-jarige leeftijd. Gekke oom Jan bereikte de leeftijd van 80 jaar.

Uit de biografische context licht ik een klein feit: in 1926 verblijft pipa te Bonsecours, wegens een zware depressie. En ik vraag of die chronisch depressieve toestand zo typisch voor zijn literaire broer, soms niet erfelijk was? In *De trap van steen en wolken* heet Gun Sedgwick het ‘de gluiperige neurasthenie’ en ook in de onuitgegeven roman *Prins van de Libanon* brengt Johan Daisne de grote depressie van zijn vader onder in de categorie van ‘neurasthenische verschijnselen’. En elders, in dezelfde (biografische) roman heeft hij het over pipa's ‘haast bestendige zenuwkwalen’. In elk geval, zegt Michel, heeft vader chronische hoofdpijn en constante slapeloosheid aan een Spaanse griep tijdens de eerste wereldoorlog overgehouden. Later, in de vijftigerjaren, zou Herman sprekend op zijn vader gaan gelijken.

Het verleden der Thiery's boeit me. In het door de Daisne-biograaf F.P. Huygens geredigeerde hoofdstuk uit de vaderroman, lees ik: *‘(Leo-Michel) was grootgebracht in een gezin dat, gelijk alle gezinnen toentertijd, de leer der Roomse kerk aanhing, of er althans de voornaamste gebruiken van naleefde. Maar de geschiedenis van de ketterjachten en de steeds aan de orde zijnde domperpolitiek der “christelijken” tegenover elke geestesontwikkeling en iedere maatschappelijke verbetering, openden vroegtijdig Pipa's eerlijke ogen. (...) Domhouderij, schijnheiligheid, geestesdwang - dàt verafschuwde hij, en daarom hield hij niet zoveel van kerken, en zelfs helemaal niet van dè Kerk, wereldlijk machtsapparaat dat, door met zulke middelen een god van rede en zachtmoedigheid te willen dienen, juist de eerste is om hem te verraden.’*

Dit is wellicht het mooiste portret dat een zoon van zijn vader kon nalaten. En het klopt. Alleen, zegt Michel, bewaarde onze familie wél alle kenmerken van een Victoriaans tijdperk. Ze was puriteins van zeden en gewoonten en ook bijgelovig. Leo en ik werden op 13 november 1924 geboren... maar eerst op 14 november officieel op het stadhuis aangemeld!

Elke biografische schets van de schrijver vermeldt vanzelfsprekend 2 september 1912 als zijn geboortedatum; vermeld wordt telkens weer dat de geboorteplaats te situeren valt in het Rabot, een ietwat verpauperde buurt van de stad Gent, dicht bij de Coupure. Maar wie was die onbekende dame die Hermans meter werd? Die mevrouw Limbosch? Het antwoord komt zo. ‘Tante Céline’ heette ze in de familie Thiery, was een boezemvriendin van moeder Thiery. Eigenlijk heette ze Céline Dangotte. Ze huwde naderhand met de Frans-Belgische dichter Raymond Limbosch (1894-1953) die aanvankelijk

exacte wetenschappen had gestudeerd. Zo werd ‘tante Céline’ de meter van Johan Daisne en dit verklaart ook voor een stuk de perfecte tweetaligheid van de schrijver; nagenoeg al zijn vakanties heeft Herman, als kind, in Petite Espinette te Genesius Rode doorgebracht.

Maar Augusta De Taeye, als ‘mams’ door Johan Daisne in vele van z'n werken vereeuwigd en als ‘kranige echtvriendin’ in *Prins van de Libanon* geprediceerd, bezat méér vriendinnen. Trouwens, ze was sociaal en communicatief ingesteld; na de dood van haar man zou ze het middelpunt van de familie worden; ze zou haar zoons Aan de Bocht verzamelen en de beschermengel van Herman worden. Hoezeer ook getransponeerd, het staat zwart op wit te lezen in *De trap: ‘hij was inderdaad een beetje haar lievelingszoon’* en in *Prins van de Libanon* lezen we een levensechte foto van een vrouw die 92 jaar oud zou worden: *‘Mevrouw was heel wit en klein geworden, maar haar ogen waren dezelfde gebleven, de goede, trouwe ogen, en ook in haar bijna nietige, dorre hand lag de geschiedenis van het verleden bewaard: een zenuwige frunnikhand van stadige, liefderijke zorg om anderen.’* Die andere vriendin was ‘tante Lize’. In 1915 zou ze naar Engeland uitwijken. Later zou Herman bij tussenpozen naar Engeland reizen en bij ‘tante Lize’ zou hij een goede thuishaven vinden. En een derde vriendin was Mabel Elwis, een Engelse kunstenares. Ook zij zou haar sporen in de familie nalaten, want meter worden van Michel Thiery. Mable trouwde met de Gentse mathematicus George Sarton, die later hoogleraar werd in de Geschiedenis van de wetenschappen aan de Universiteit van Boston.

Lees- en vertellust is toch ook van meetaf een familiale karaktertrek geweest, zegt Michel. De grootvader bijvoorbeeld langs moeders kant las, in het Gents en bij de Leuvense kachel, lange verhalen voor. Zijn dochter Augusta zou lerares worden en haar literaire belangstelling concretiseren in de constante hulp die zij haar literaire zoon Herman, in alle levensomstandigheden, zou bieden.

De hoogleraar in de verloskunde komt bij Michel Thiery tijdens ons gesprek even om het hoekje kijken, in het boeiende verhaal van zijn geboorte. Moeder werd zwanger en naderhand erg zwaar. Maar professor Daels stelde haar gerust. Alles zou in orde komen, het zou een gewoon alleen misschien wat zwaar kind worden. Zoals gebruikelijk in die tijd, greep de geboorte thuis plaats. De huisdokter werd er dus bijgeroepen, en het bleek aldra hoezeer professor Daels zich in zijn diagnose vergist had... Het was een tweeling. Vader en moeder Thiery waren danig beduusd. Ik laat even Daisne zelf aan het woord in *De trap: ‘Evert (lees Herman) was reeds - maar nog slechts pas - op het gymnasium toen de tweeling geboren werd. Het ganse gezin was overtuigd geweest dat het een meisje zou zijn (...). Het móest een dochter zijn. Tot op die winderige herfstdag een manlijke tweeling over boord kwam kijken; iedereen was zo onthutst dat Pipa's bezoek aan de Burgerlijke Stand een dag werd uitgesteld.’* Over dat uitstel hadden we het al, het bleek in feite bijgeloof. In elk geval was de verrassing zo

groot dat er geen naampjes voorradig waren. Toen de vader, de volgende dag op het stadhuis kwam, wist hij weinig anders dan wat gestotter te formuleren. Toen heeft de ambtenaar van de burgerlijke stand, met het identiteitsbewijs in de hand, de naam van de vader maar gescheiden. Het werd Leo voor de éne, Michel voor de andere baby. Herman zou hen later, in *De trap*, 'die nagekomen ventjes' noemen. Ik lees Michel de literaire transpositie voor in *De trap: 'Maar de wichtjes waren wél in leven gebleven, weliswaar gedurende een ruime tijd als beeldmooie maar ook héél tengere knaapjes; tot eindelijk, met het begin der puberteit, de grote, goede lucht van De Wilgen, het overvloedige voedsel en de velerlei zorgen hadden gezegevierd en beiden waren gaan uitgroeien in alle richtingen tot lange, brede en zelfs dikke (dit gold voor Kees), wat er ook van zij, tot flinke, sterke jongemannen, die thans even groot waren als Evert en hem weldra nog zouden overtroeven.'*

Ik moet stellig *De trap* herlezen, knikt vertederd en glimlachend Michel me toe. Ja, het klopt voor een flink stuk. Onderwijl duikt Huguette Thiery in donkere eiken koffers die het salon sieren en diept reeksen oude foto's op. Eén ervan, een kleine momentopname in de straten van de Gentse binnenstad, toont ons Herman (Evert) in het midden met links van hem Leo (Lo) en rechts de zo totaal verschillende, breeduitdeinende Michel (Kees). Zowel de fysische als psychische portrettering komen aardig met de werkelijkheid overeen: *'Fysiek geleek Lo sterk op Evert, dermate zelfs dat men bij niet te sterke verlichting wel gemakkelijk de ene voor de andere kon houden; Kees echter was als gezegd welgedaner en had, wat vaak bij gezette mensen voorkomt, veeleer een meisjesgezicht, met een heel fris teint, lichte wenkbrauwen, weke lippen en zonder ook maar de schaduw van één baardhaartje. Maar voor het overige was de tweeling, als Evert placht te verzekeren, "hemzelf in tweeën geknipt": Lotar verpersoonlijkte zijn taaie kant; die was sportief, kalm, kort van stof, daar waar Kees hartgrondig fysiek lui was, maar ter vergoeding ongemeen welbespraakt. "Lo zegt niets maar doet het, Kees doet niets maar zegt het", luidde het op De Wilgen.'*

Er bestond zoals uit deze fragmenten al blijkt, een innige en intieme band tussen grote schrijfbroer en de tweeling, hoewel ze 12 jaar jonger waren. Zo hielp Herman hen ondermeer bij de keuze van hun literatuur. Al spoedig bezat hij een rijk gestoffeerde bibliotheek, in zijn persoonlijke werkkamer. Ook de beschrijving van deze kamer vindt Michel verbazingwekkend raak getypeerd. Inderdaad, zo zag die eruit. Op één detail na. *'De zoldering was hoog, donkerhouten lambrizeringen bedekten de wanden, er waren weinig meubelen, slechts een divanbed met zijden kleed, een grote schrijftafel en een antieke zetel met hoge leuning; de boekenkasten waren in de lambrizeringen verzonken (...). Nog twee andere licht- en kleurvlakken verhelderden dit vertrek: de open haard in de lichtmarmeren mantel, en, boven het divanbed, een groot schilderij, kennelijk uit verre tijden (...): het stelde een adellijke jonkvrouw voor, een ter Wilgh uit vroeger eeuwen...'* Dat schilderij nu is transpositie, wél hing er een reproduktie van een schilderij van

Valerius De Saedeleer. De literaire broer heeft blijkbaar zijn sporen nagelaten in de smaak die ook bij professor Thiery heerst. Hij leidt ons via een trap in de centrale hal, naar zijn bureau. Ook daar zien we ‘een grote schrijftafel’, overgeërfd van George Sarton. Ook hier zijn ‘de boekenkasten in de lambrizeringen verzonken’. Ook Michel bezit een merkwaardige bibliotheek. Enthousiast introduceert hij ons in zijn collectie antieke boeken over de verloskunde. Enkele, de uitzonderlijkste, plooit hij voor ons open. Hij toont ons de anastatische herdruk van een zeldzaam verloskundig werk uit de 17de eeuw, rijkelijk met drogenaaldetsen geïllustreerd. Er straalt een erotisch-esthetische indruk van uit. Kijk, dit mag je vanuit anatomisch standpunt nog altijd aan de studenten voorleggen, zegt hij.

Ja, de boekenvirus waart hier rond. En bij Herman was die er al heel vroeg. Als kleinere jongen las hij Buffalo Bill en was hij verslingerd op Far Westverhalen. Herman stond daardoor niet zo in de gunst van vader, zegt Michel. Vader was verliefd op de natuur. Zijn oudste zoon hield niet van de natuur. Neem het natuurmodel bij uitstek, de Ardennen. Jaarlijks trok de familie Thiery er heen. Michel hield ervan om samen met zijn vader de wijde natuur in te trekken, om er de onvervalste schoonheid van de flora te bestuderen, om er te botaniseren. Herman bleef meestal achter. Na enkele jaren ging hij niet eens meer mee. Hij hield van de stad. Van zijn boeken. Lectuur en literatuur palmden hem gaandeweg meer en meer in. Er was trouwens maar weinig dat hij in boekvorm niet bezat. Tenslotte zag hij zijn schrijverschap door de aanwezigheid van het boek bedreigd. De bibliotheek die hij langzamerhand had opgebouwd, bouwde hij hardnekkig weer af. Hij wilde schrijven in een lege ruimte, bang als hij was voor invloeden. Bevreesd als hij was voor plagiaat.

Vóór de grote depressies in de jaren vijftig voorgoed een domper op zijn levenslust gingen zetten, was Herman een exuberante en dynamische persoonlijkheid. Telkens hij van zijn reizen terugkwam, vertelde hij honderduit over zijn ervaringen. Hij bracht cadeautjes mee en extravert als hij toen was, vertelde hij zelfs zijn intiemste belevenissen.

Dat vitale van vroeger weet de professor in één typische anekdote te vatten: Herman wist dat zijn vader erg puriteins van nature was. Het gebeurde ooit dat hij dat puritanisme uitdaagde door zich samen met de kleine Michel uit te kleden, en naakt in de huiskamer rond te lopen. En te rennen voor het grote raam dat op de straatzijde uitgaf...

Michel herinnert zich nog levendig met welk enthousiasme zijn grote broer in 1935 voor de eerste maal naar Rusland trok. Hij kende voldoende Russisch om nobelprijswinnaar in de medicijnen, Jules Bordet, als toegevoegd secretaris te vergezellen. In dit gezelschap prijkten trouwens meer russofielen en enthousiaste sympathisanten van het communistische eldorado; Aloïs Gerlo, exrector van de V.U.B. en bekend Erasmus-specialist én August Vermeylen waren van de partij. Bordet, medicus en hoogleraar in de Bacteriologie aan de

U.L.B., was een eenvoudig man zonder veel behoeften, ja ietwat aan de schrale kant en vooral een slecht organisator. Herman vertelde hoe hij op zijn Moskouse hotelkamer zijn sigaretten met een schaartje in tweeën sneed, om profijtelijker en langer te kunnen roken. In datzelfde jaar ook debuteerde Herman, als Johan Daisne, met twee dichtbundels. In de familiekring kende men heel wat gedichten. Herman las ze geregeld luidop voor.

De andere tweelingbroer, de angioloog Leo, vertelde me uitvoerig over die Brusselse periode en hoezeer Herman de vrijheid die hij in de grote stad genoot, op prijs had gesteld. Eenzelfde vrijheidsdrang, vertelt nu Michel, maakte dat Herman ook zijn legerdienst als een bevrijding onderging. Escapisme honderduit. Na de zware universitaire studies onderging hij het soldatenleven als een soort grote vakantie. Het leger schonk hem een vrijheid te vergelijken met de door hem bewonderde Far West. Hij was daarenboven erg gevoelig voor het militaire decorum. Hij legde een verzameling van helmen aan, hij verzamelde wapens en vond het uniform geweldig. Meer dan eens trouwens werd hij in uniform geportretteerd.

Toen Herman in 1935 Vlaams adjunct-directeur werd bij de Belgische Landsbond der Bouwbedrijven in de Stoofstraat te Brussel, taak die hij tot 1944 zou volhouden, bleek al vlug dat hij dit soort werk tegen zijn zin deed. Hij moest er met patroons uit de bouwnijverheid, allerlei administratief werk verrichten maar thuis sprak hij daar het liefst met geen woord over. Wél vertelde hij over zijn bezoeken aan het théâtre Du Parc, over de literaire vrienden die hij in de hoofdstad ontmoette (P.H. Dubois woonde toen te Brussel als correspondent en zou mederedacteur van zijn tijdschrift worden) en over zijn confrontaties met allerlei lieden uit de cinema- en theaterwereld. Zoals Multatuli en Baudelaire en meer befaamde schrijvers, schreef ook Johan Daisne zijn 'Brusselse boek'. *De trap van steen en wolken* concipieerde en realiseerde hij te Brussel. (De nogal hatelijk voorgestelde professor Boslé werd gemodelleerd naar J.J.A. Van de Velde, een professor in de voedingswaren bij wie haringen verkoold moesten worden om er de calorieën van te berekenen.) Als ontspanning ging hij een tijdlang om 6 uur in de ochtend met zijn uitgeefster Angèle Manteau op stap, om er in een manége paard te (leren) rijden. Maar in feite was Herman niet zo sportief. Dit paardrijden was veelmeer een vorm van escapisme en hij hield het dan ook niet lang vol.

In 1938 vertrok Herman naar de universiteit van Bonn, voor een vakantiecursus. Hij sprak en kende, wat zijn vertaler Georg Hermanowski heeft bevestigd, goed Duits. Aan de kennis van de Duitse taal zit nog een anekdote vast. We weten dat Michel en Leo, de tweelingbroer, onafscheidelijk hun lot aan mekaar verbonden. Beiden ook verkozen ze hun studies te doen in de medische wetenschappen, beiden werden ze doctor. Ze waren het er zelfs over eens, bij geval van mislukking, een jaar over te zitten om hun studies verder gezamenlijk te kunnen voltooien.

Nu volgden ze hun laatste jaar middelbare studies. De Duitse taal was facultatief; ze hadden tijdens deze lessen vooral geslapen maar als puntje bij paaltje kwam bleken de punten toch mee te tellen. In elk geval tekende hun vader, streng als hij was, een nota in hun schoolagenda. De punten voor Duits zouden hoe dan ook meetellen voor het geheel. Welnu, in nauwelijks vier weken tijd hebben ze bij Herman, toen ook leraar Duits aan de Gentse kweekschool voor meisjes, (tijdens de weekends) het nodige Duits geleerd om te slagen. Toen Herman van zijn Duitse studiereis terugkeerde, schetste hij voor zijn familie de onwelriekende toestand die in dat land heerste. Hij had de Hitlerjugend te Bonn in actie gezien en vergeleek er hun houding met een knipmes. Een dramatisch moment, vooral voor 'mams', was de mobilisatie. Herman, haar lievelingszoon, werd bij het uitbreken van de tweede wereldoorlog opgeroepen om als verbindingsofficier dienst te doen in het Belgisch leger. Zo verdween hij plots naar het Zuiden van Frankrijk, omgeving Carcassonne. Tot troost van zijn strijdmakkers ter plaatse, Het hij er bij een Franse drukker in het Nederlands zijn novelle *Aurora* drukken. En in september 1940 stond hij plotseling weer voor de deur in de Groot-Brittanniëlaan. Hij had een grote gerookte ham uit het Zuiden meegebracht. Hij had enkele exemplaren van zijn novelle bij zich. En, nogal royaal zoals hij met zijn geld omsprong, had hij ook een polshorloge gekocht. De eerste Omega die broer Michel ooit zag. Ten huize 'De Peppels' van Lucien De Coninck, professor in de zoölogie en verzetsman, zou hij zijn eerste vrouw Polly Van Dijk hebben ontmoet. Zij was een assistente aan de RU Gent. (Volgens de andere tweelingbroer, Leo, zou Herman zijn eerste vrouw tijdens de poëziedagen te Merendree hebben ontmoet.)

In de veertigerjaren gaf Herman, perfect tweetalig als hij was, Nederlandse lessen aan Franstalige juffers uit de grote stad. Deze petites bourgeoises echter staken hun neus op voor dat Nederlands. Ostentatief werd hem ook diets gemaakt: ça ne m'intéresse pas! Omtrent zijn bijdrage tot de vernederlandsing van de Brusselse juffrouwen aan de Ecole Sociale (tot 1955) bleek Herman dan ook niet bepaald gelukkig.

In oorlogstijd verbleef Herman tijdens de weekends in het ouderlijk huis. Hij ontving er op zaterdag heel wat mensen, vrienden, maar reserveerde de vrijdagavond voor zijn familieleden. Voor zijn vader en moeder, voor zijn beide broers, las hij dan de afgewerkte hoofdstukken voor uit *De trap*. In tegenstelling tot *De man die zijn haar kort liet knippen*, was dit de roman waar de gehele familie unaniem van hield.

Het oorlogseinde bracht enige drukte in het bestaan van de jonge schrijver. Tegen zijn zin was hij bij de Landsbond gebleven. Deze job bleek vooral een alibi, zo wist hij te ontsnappen aan de verplichte tewerkstelling in Duitsland. Vrede- en vreugdekreten waren bij de bevrijding nauwelijks uitgestorven, of de repressie sloeg toe. Samen met Emile Langui, die zich Captain Bill noem-

de, deed hij dienst bij het Krijgsauditoriaat te Gent. Collaborateurs berechten lag nu niet bepaald in de vredelievende aard van Herman. Hij wenste niet te oordelen en te veroordelen en diende dan ook zijn ontslag in. Misschien ietwat overhaast en door de bevrijding beroesd, engageerde hij zich tot een duurzame verbintenis. Op 32-jarige leeftijd huwt hij Polly Van Dijk, die zijn eerste vrouw zou worden. Bij mams kwam dit slecht aan. Zo verloor ze voorgoed haar lievelingszoon. Herman vertrok met zijn vrouw naar Brussel, maar had zijn werk opgegeven. Professor Frank Bauer, een bekend Neerlandicus aan de RU Gent en L. Brounts, leraar Nederlands van beide tweelingen aan het KA Gent, kwamen op zekere dag bij hen thuis. Ze overtuigden Herman om de plaats van stadsbibliothecaris te aanvaarden. Dit is een sinecure, hadden ze eraan toegevoegd, zo zal je voor de rest van je leven rustig kunnen schrijven.

In 1945, nog in het uniform van Belgisch officier, had Herman Nederland bezocht (*De Hollandse reis*) en bezet Duitsland (*Reisebilder*). Toch begon zijn enthousiasme voor het reizen zienderogen af te nemen. De eerste sombere levensvlagen doken op bij de dood van zijn dochtertje Frédérique, dat aan 'Cot death' of wiegdood stierf. Ofschoon het niet zo best meer vlotte in hun huwelijk, werd in 1947 Evert geboren. 1948 wordt zowat het officiële einde van Hermans sympathieën voor het kommunisme en kommunistisch Rusland. Het zou, zoals elders in dit boek door de Nederlandse slaviste Anne Pries aangetoond, ook het einde van Johan Daisnes slavistieke besognes betekenen.

Daartoe gaf Polen de doorslag. In 1948 woonde Herman het vredescongres te Wroclaw (*De vrede van Wroclaw of een Proeve van Spijkerschrift op het IJzeren Gordijn*) bij. Eigenlijk was Herman niet kritisch ingesteld. Hij kon geen kritiek op zijn werk verdragen, vertelt zijn broer, maar voegt hij er aan toe, hij bekritiseerde ook niemand. De kritiek die we in zijn Pools verslag lezen, zal dan zeker met pijn in het hart geschreven zijn. Hij diende er een droom van broederschap en solidariteit op te geven en noodgedwongen, in die sfeer van de nakende Koude Oorlog, een streep te trekken door sommige lang gekoesterde illusies. Michel herinnert zich nog prentbriefkaarten uit Wroclaw, met de handtekeningen van Pablo Picasso en Huxley op.

Versombering en introversie zijn niet meer te stelpen als in 1950, op 3 augustus, zijn vader sterft. 'Pipa' overlijdt aan een hartinfarct en is 73 jaar oud geworden.

Versombering door de dood. Versombering door de scheiding. In 1954 keert Herman naar de Groot-Brittanniëlaan terug. Met zijn zoontje neemt hij opnieuw bij zijn thans vergrijsde moeder zijn intrek. Vergrijsd jawel, maar nog ongelooflijk dynamisch en rijk aan initiatieven is mams. De gedwongen heimkeer markeert in het leven van de schrijver een periode die men als 'hel' zou kunnen omschrijven. Herman viel van de ene depressie in de andere.

Mams moest allerlei middeltjes verzinnen om haar zoon uit bed te krijgen, om hem levenslust in te blazen en moed in te pompen. Waarbij deze bedenking: nog op haar 89ste jaar wilde Augusta naar Israël. Gewoonlijk ging ze jaarlijks met haar zus op reis. Sinds haar zus echter op dieet stond, werd het de Ardennen. Op zeker ogenblik was Augusta de Ardennen moe. Luister, luister eens heel goed, zei ze toen tegen haar zus, dieet of geen dieet, dit is de laatste keer dat ik nog naar de Ardennen ga. Volgend jaar ga ik naar Israël! Helaas, dat volgend jaar belandde moeder in het ziekenhuis.

Hoe schril toch steekt de doodsdrift van Herman tegen deze levensdrift van zijn moeder af. En waarom heeft hij zo weinig lessen getrokken uit dat allesoverrompelende levensverlangen van zijn moeder? Vragen die verijlen, te meer doordat hij zelf vroegtijdig stierf. ‘Hij kon niet zonder zijn muze en heeft haar niet lang overleefd’, schrijft Jeroen Brouwers.

Het krasse en kranige van mams blijkt eens te meer uit het verhaal van de *Thieryville*, zoals men in het Gentse het samenhokken Aan de Bocht placht te noemen. Ook hier wijkt Michel ietwat van Leo's versie af. Volgens Michel gebeurde het zo: zonder ook maar iets van mekaar af te weten en zonder enige afspraak hadden Herman en Leo simultaan en naast elkaar een stuk grond gekocht. Het gebeurde op een woensdagavond. Elke woensdagavond greep er bij moeder Thiery een familiereünie plaats. En Herman begon: Ik heb gróót nieuws, ik heb gróót nieuws: ik heb Aan de Bocht een stuk grond gekocht! En Leo: 's Jonge, moet je nú wat horen: ik OOK! Wel lag er nog één perceel tussen en toen besloot Michel tussen beide broers in te gaan wonen. Vandaar de ‘met elkaar vergroeide villa's’ waarmee ik het verslag van dit gesprek begon. Vandaar ook de naam *Thieryville*...

Eerder al, in 1954, hadden ze met z'n allen een groot stuk bos gekocht in Aalter. Er werd een villa gebouwd, waarvan het terras uitzicht biedt op de ‘Kranepoel’. Een parel. In deze villa werden twee kamers ter beschikking gesteld van Herman. Maar literaire broer, uiteraard al niet natuurminded, heeft van deze idyllische maar erg geïsoleerde locatie betrekkelijk weinig gebruik gemaakt.

Op mijn laatste laatavondvraag (en of het laat is, tot mijn schrik zie ik dat het halftwee is!) naar de frekwentie waarmee de broers, de schrijver en beide chirurgen met hun respectievelijke dames, elkaar zagen komt een geestdriftig vrouwelijk antwoord. Huguette Thiery: elke morgen kwam ik hier aan deze terrasdeur staan, zegt ze mijmerend, en dan terwijl Herman via de tuin zijn wagen naar buiten reed, claxonde hij of soms wenkte hij me, voor een intiemere afscheidsgroet: enkele handkussen. Herman hield bijzonder veel van zijn beide schoonzussen, Huguette en Anne. Nu is het ook zo dat Anne, Leo's vrouw, op 26 maart, Huguette, op 28 maart en Marthe, Hermans vrouw, op 7 april verjaren. Dit werd gezamenlijk gevierd, bij Huguette. Vanzelfsprekend was de zilvergrijs geworden mams op dit *diner d'anniversaire*

van de partij. Voor haar hoge leeftijd bleef ze ongewoon kranig. Michel vertelt me nog hoe de stedelijke plantendienst tot tweemaal toe dat éne boompje voor hun deur moest vernieuwen; mams gebruikte dit boompje immers als parkeerpunt bij het achteruitrijden...

We staan op, ietwat beneveld van de wijn en de doordringende cognacs. Fluistert Huguette ten afscheid: Kijk, over de literaire waarde van Hermans werk kan ik geen oordeel uitspreken. Maar over de mens Herman moet ik dit zeggen: hij was een ongelooflijk lieve, attente en goede man.

(Tekst op basis van het gesprek dat we ten huize van professor Michel en Huguette Thiery hadden, op 4 december 1980.)

MICHEL THIERY (Gent 1924) studeerde medicijnen aan de RU Gent van 1942 tot 1949. Begon in 1949 de specialisatie verloskunde. Verbleef van 1952 tot 1954 aan de Columbia University te New York, waar hij zich specialiseerde in de pathologische anatomie. Sinds 1964 verbonden aan de RU Gent, eerst als docent en naderhand als gewoon hoogleraar. Hij is tevens als Dienstoverste verloskunde verbonden aan het Academisch Ziekenhuis van de RU Gent. Heeft talrijke medische publikaties op zijn naam staan, werkt mee aan binnenlandse en buitenlandse tijdschriften en encyclopedieën en speelde tussen 1960 en 1970 o.m. door middel van T.V.-voorlichting een belangrijke rol in de sexuele emancipatie.

Jan Schepens *Johan Daisne par lui-même. Een montage*

Ouders en zoon.

'Ik werd ongeveer met deze eeuw geboren. En tot na de tweede wereldoorlog - de tijd van een vroeger mensenleven - heb ik alles vast gezien zodat ik het onveranderlijk kon wanen. De auto bestond, het vliegtuig ook, en de bioscoop. Gedurende die hele lange tijd is mijn stadsbeeld hetzelfde gebleven... Vóór de tweede oorlog heb ik enige tijd in de hoofdstad gewoond: het was steeds het Brussel van mijn kindervakanties. Maar mijn pensionhotel aan de boulevard bestaat thans niet meer, en ook die boulevard niet meer...

Oma integendeel heeft nog Gent gekend met zijn tegen de hoofdkerken aangebouwde sloppen... Zij heeft het verleden zo anders en wisselend gekend, dat het haar blijkbaar die montere oudeluisoepelheid heeft gegeven om thans weer even dartel mee te evolueren naar de toekomst. Mijn leven echter is een bestendig heden geweest. En nu ik de vijftig nader, wordt ineens iets opengebroken: het is alsof de wereld in mij kraakt. Is het mijn jeugd die zieltoogt? Ik bedoel het vermogen der jeugd om avontuurlijk te leven? Wordt men zo, langs de sentimentele kant, behoudend? Ik wil het niet geloven.' (NVT, jg 12, nr 8)

'Hoe langer we een ouder mogen behouden, hoe erger. Het weefsel van de band verhardt mettertijd zo diep, dat de scheuring des te smartelijker wordt.' (Vooruit, 20.2.1954)

(Daisne had voor zijn zoon Evert speelgoedwapens gekocht.) *'Ik heb een... afkeuring van Oma opgelopen. Pipa, de aanbiddelijke pedagoog,... onverbeterlijk idealist... met al de verheven vergissingen vandien,... heeft mij willen grootbrengen met herbaria en fossielen en* mij *een levenslang vijand van die vervelende en wrede natuur gemaakt, die* hij *tot in zijn dood zo bloesemig en vlinderig heeft gezien, als tegenstelling tot de menselijke geweldenarijen uit zijn kinderjaren. Want deze laatste heb ik niet mogen kennen. Mijn opvoeding vertoont een blijvend hiaat; Pipa heeft me mijn middeleeuwen, mijn* Nuits mexicaines (het Indianenboek van Gustave Aimard) *niet willen gunnen; hij heeft geëist dat ik dadelijk van de wieg naar de renaissance sprong, met het gevolg dat ik, voorbij 't midden van mijn leven, nog een blikken degentje voor mijn zoon koop... om dit boven mijn bed te hangen!'* (NVT, jg 9, nr 4)

Schrijverschap

'Ik beken dat ik inderdaad nooit afstand kan doen van iets wat ik heb gemaakt, wat ik de moeite waard heb gevonden te maken, ook al moet ik later inzien dat het niet volmaakt geslaagd kan heten... Relatief kunnen we echter wel de grens steeds dichter

naar de volmaaktheid verleggen, waarom ik gaarne en zelfs grif oud werk telkens revideer, in de hoop dat het een verbetering zal zijn. Maar wat ik toen als nu heb willen uitdrukken, daaraan blijf ik onvoorwaardelijk getrouw, wat tegelijk, meen ik, de eerbiedwaardige namen van instinct en geloof verdient.' (NVT, aug.-sept. 1946)

'Welaan, scheidt het leven en het werk van een schrijver niet, en jullie zullen nog eens zoveel menselijkheid te genieten krijgen.' (NVT, maart 1947)

'Schrijven is ontegensprekelijk een der stoutste ondernemingen van de mens. Het betekent niets minder dan zichtbaar, tastbaar denken.' (NVT, november 1947)

'Ja, ten slotte schrijf ik uit hoop, aangezien ik me bij geen verdriet neerleggen kan, noch bij enige lelijkheid.' (Weekend, 24.9.1950)

'Ik moet, die bij tijd en wijle gaarne afgeef op de dagbladschrijverij met al haar onbekwame spoed, toch een deugd van dat ambacht roemen: de geregelde schriftuur.' (NVT, juni 1951)

'Kunst blijft een parelvisserij: hoe meer keren men duikt, hoe hoger de kansen op de parel.' (NVT, jg 11, nr 5)

'De literatuur: "een eenzaam en hard beroep".' (Vooruit, 30.4.1955)

Natuur en mens

'Ik heb verleden zomer weer een tijdje op zee gezwalkt, en erger dan voordien heb ik de onverschilligheid van dat element aangevoeld... Dat waterschouwpspel boeit me niet; ik heb trouwens nooit met de natuur gedweept. Alleen voor een eindje Leie voel ik mijn hart kloppen. Maar dat is huiselijke liefde, met een overwegend menselijk element... Idealistisch humanisme? Mijn God is in elk geval niet de heidense wilde natuur, maar de oppermens der cultuur. Ik zou alle realistische monisten willen aanbevelen eens gedurende een vakantie op het zilt te gaan klotsen... Dit water is *iets vijandigs.'* (NVT, juli 1949)

'De beste manier om de natuur te genieten: haar te beschouwen niet op zichzelf, maar als een background voor de cultuur, een toneeldecoratie voor het menselijke en dus reeds halfgoddelijke avontuur.' (NVT, jg 9, nr 3)

Kritiek en polemiek

'Uitgangspunt: onze hartgrondige antipathie voor alle negativistische kritiek... De kritiek moet zich verheffen boven alle ismen en welwillend de produkten van alle aanvaarden... Wij streven naar positieve kritiek... Wij huldigen een nieuw isme dat alle is en dus geen: eclectisme, of sansisme, of - nog beter - AXISME *(Gr. axia = waarde).'* (Prisma, maart 1936)

'De kritiek zou moeten afleren alles op de balans der eeuwigheid af te wegen, ten detrimente van datgene wat in lieve simpelheid voor de vreugd en de deugd van de huidige

dag geschapen wordt. Want God beware ons ervoor dat alle werkers, arbeiders aan de eeuwigheid zouden zijn! Wij zouden stikken in onze legaten.' (Onze Tijd, 1.12.1937)

'Ik wijk liever niet af van een gedragslijn die ik voor mijzelf heb getrokken om, zelf auteur en dus subjectief beoordelaar, de Vlaamse letteren buiten mijn beschouwend werk te houden. Dat soort van werk is trouwens voor mij slechts bijzaak naast datgene wat ik in onze letteren zoek te volbrengen.' (Uit een brief aan mij, 4.8.1949)

'Atonaal - brabbeltaal. Van het Gr. atonia = (hersen)verweking.' (NVT, jg 7, nr 11)

'De ware, grote kritiek is die welke niet enkel de lezer, maar ook de schrijver wegwijs maakt.' (Vooruit, 20.11.1954)

'De literaire kritiek *is vaak "overtollig", in die zin dat het literatuur over literatuur blijft, herkauwerij...'* (NVT, jg 8, nr 11)

'Ik ben zeker ook ambitieus geweest. Maar: il y a la façon. Ik heb altijd geweten dat er maar één kunst is, en dat, zo ik kunstenaar wilde worden, dat enkel met goed werk kon gebeuren. Uit hoffelijkheid niet alleen, maar menens, heb ik steeds mijn meesters erkend en gehuldigd en zo zal ik blijven doen.' (NVT, jg 8, nr 11)

'Nachtdromen zijn onverkwikkelijk en waardeloos. Zie maar het werk der vrij-beeldende dichters en der non-figuratieve kunstenaars. Hun spookarbeid is zo zinneloos en vertekend als onze woeligste en broeierigste nachtmerries... De kunst is het domein van onze dagdroom en de schoonste droom die van de rede.' (NVT, jg 9, nr 3)

'Of Johan Daisne afscheid van Johan Daisne heeft genomen? Een levend mens doet dat dagelijks, maar men kan zichzelf blijven door een redelijke, harmonische evolutie. Aldus probeer ik te leven en te werken.' (Taptoe, nr 5, 1955)

'De moderne auteur is niet eens een revolutionair, maar een zielig saboteur... Want niets is zo makkelijk als het ongewone, het rottige. Men hoeft maar een duw aan het gewone te geven om het beurs te krijgen. De schuine lijn, vroeger teken van onvaste hand, heet nu de signatuur van het meesterschap. De beursheid, vroeger een vlek, geldt thans als teken der diepe rijpheid.' (NVT, jg 11, nr 9)

'We zijn alleen tegen het nieuwe als het wil betekenen: weg met het oude.' (NVT, jg 13, nr 4)

Leven, liefde, dood

'Ik ben gelukkig dat ik sinds lang geen dagboek meer bijhoud, want ik zou er, steeds veelvuldiger, allerlei naars aan moeten toevertrouwen, en te veel gelegenheid krijgen om mijn verval te beschreien, door vergelijking met optekeningen van tien à twintig jaargeleden.' (NVT, december 1946)

'Er zijn mensen aan wie men alle kleuren van de regenboog kan bekennen. Vandaag zijn ze geel, morgen rood, eergisteren waren ze misschien zwart. "Raddraaiers" noemt men ze in de wandeling. Ik heb er niets tegen, op voorwaarde dat dit alles maar

een uiting van hun vitaliteit is. Want van deze hangt het af, of hun kleurenschijf ten slotte een alles ophejfend wit zal opleveren.' (NVT, mei 1948)

'De man: - De liefdes van een dichter mogen niet als blijken van ontrouw worden beschouwd' (NVT, mei 1949)

'We putten de aarde uit en we groeien te snel (...) Ik erken geen ziel aan wat nog niet denkt.' (NVT, okt. 1950)

'Het nudisme wil de natuurlijkheid preken, maar lijkt me de onnatuur zelve.' (NVT, jg 8, nr 10)

'Ik heb nooit Sir Chatterley antipathiek kunnen vinden. Daarentegen was die lady mij veel minder sympathiek.' (NVT, jg 10, nr 8)

Politiek

'De waarachtige communist vecht tegen *niets of niemand, maar strijdt* voor *het Communisme. Want zijn wapenen zijn niet stofaanbidding, afgunst en haat, maar Liefde*, *Optimisme en Idealisme. Zijn levenshouding en wereldbeschouwing, zijn Godsdienst door Mensendienst. De wezenlijke stichter der K.P. is Jezus Christus; Marx, haar penningmeester en econoom; Lenin, haar politiek secretaris.'* (NVT, aug.-sept. 1946)

'Nationalisme? Neem als vb. het Hollandse *volkslied: op een* Duitse *prins, door een* Vlaming *gedicht, naar een* Frans *wijsje, kortom een Internationale.'* (NVT, sept. 1950)

'De droom van de proletariër: op zijn beurt bourgeois te worden, is in vervulling gegaan.' (NVT, juli 1951)

'Het behoort pedagogisch ook tot de taak van het socialisme, de geestelijke vlegelachtigheid in Vlaanderen te bestrijden. Zij is nóg een vorm van het obscurantisme... Grofheden zijn nooit argumenten geweest.' (Vooruit, 13.3.1954)

'Ik heb een oproep tegen de atoomoorlog getekend met deze verzuchting: "Cultuur is indijking van natuur. Die in de natuur het dodende atoom gaat zoeken en bevrijden, doet aan anti-cultuur. Men zoeke liever naar het hart der mensen, om dat tot schone moleculen van gemeenschap te binden!" Ik ben nu benieuwd wie, uit Oost of West, mij daarvoor zal hangen.' (Vooruit, 30.4.1955)

Humanisme en christendom

'Op aarde, waar alles zo relatief is, laat de schoonheid zich misschien maar begrijpen door middel van haar contrast met wat lelijk is. Vandaar dat we de lelijkheid moeten aanvaarden, om ze te bekampen. En in die strijd staat God wellicht niet eens van bezijden toe te kijken, maar vecht Hij als primus inter pares met ons mee: misschien is dàt de symbolische betekenis van de Godmens Jezus Christus.' (NVT, december 1946)

'De intuïtieve *rede, dat is wat ik als waardevol erken in het "geloof" der gelovigen.'* (Vooruit, 12.12.1953)

'De kerk houdt niet veel van het humanisme. Ten onrechte, zei ik al, want het wil (haar) God niet onttronen... Die kerk vergeet dat zij in historische tijden als eerste het humanisme gehuldigd heeft, door een God van liefde in de plaats te stellen van een onmenselijke, de inhumane wraakgod van het judaïsme, en in de plaats van het al te menselijke operettegezelschap der mythologieën. (Het humanisme is) *een nieuw christendom van deze tijd. (...) Wanneer de S.U. (= Rusland) haar hele aandacht gaat wijden aan zelfs haar beste verwezenlijkingen, wanneer ze die op* zichzelf *gaat verheerlijken, en haar uitgangspunt, het ethische motief, uit het oog verliest, en het bovendien als een overwonnen standpunt de rug toekeert - geeft zij daarmee haar vijanden gelijk, die haar "materialistisch" heten. Hoe mooi dan ook die verwezenlijkingen, het is onvolmaakte arbeid, die niet de volledige, d.i. tevens geestelijke mens bevredigen kan. (...) Die God loochent lijkt mij een gebrekkig algebraïst, die niet wil inzien dat de x ontbreekt welke zijn equatie vooreerst moet sluiten opdat ze misschien eens oplosbaar zou zijn.'* (Diogenes, juli 1954)

'Ik houd niet van het materialisme.' (Diogenes, okt. 1955)

'Steekt in elk heidendom niet reeds een begin van echte religie?' (NVT, jg 12, nr 2)

'Hoe verschillend men onder mensen moge zijn wat confessie betreft, ik geloof in een universele ethische wet. Ik vind die terug in alle godsdiensten welke die naam verdienen, en belijd ze persoonlijk in de vorm van een religieus humanisme.' (De Linie, 1.11.1957)

'God wil de zoekenden gelijk de zeekren, jou als de leer, en mij als zijn gemoed.' (NVT, jg 12, nr 4)

'Ik die noch kerkelijk ben, noch vrijgevochten wil zijn...' (NVT, jg 12, nr 10)

Kunst en letterkunde

'Ik heb maar een Pierre Benoit te lezen, om te beseffen, met weemoed en romantische verrukking, hoezeer ik "l'âme mil neuf cent douze" heb!' (NVT, aug.-sept. 1946)

'De wezenlijke kunst is magisch: ze zoekt verkeer met de wereld der goden.' (NVT, februari 1947)

'Balzac wilde een realist zijn en men heeft er later terecht op gewezen dat hij een der machtigste fantastici van alle tijden is geweest... een kunstenaar, zoals allen uit, maar nog meer voor het leven; welke fantastiek reeds de naam van magisch-realisme verdient.' (NVT, mei 1948)

'Ik zou die term (= magisch-realisme) nogmaals willen bepalen als zowel de bespiegelende benaming van alle kunst, sensu lato, en de doelbewuste instelling van een genre, stricto sensu.' (NVT, juli 1949)

'Het wezen van een roman is alles en niets. Vooral geen formule... Wees boeiend, en het-niet-volgens-een-welbepaalde-regel-werken kan daarbij helpen, en zeg iets. Of de

romancier droom moet geven dan wel werkelijkheid? Van zijn tijd wezen? En goede voorbeelden aanprijzen? Niet allemaal leugens? Elk dier tegenstrijdige richtingen wijst naar onsterfelijke meesterwerken.' (Weekend, 24.9.1950)

'Het lot heeft ons van elke kliekgeest verschoond. ' ('Een zeeanemoon voor mijn generatie', De Vlaamse Gids, november 1950)

'Alle kunst is inderdaad maakwerk... Die iets tegen de gemaaktheid heeft, moet de cultuur verwerpen, welke immers niets anders dan be-schaving van natuur is. Natuur spreekt tot de zintuigen, maar de cultuur wil ook de verbeelding bereiken, en daartoe heeft ze de kunst nodig, die het geluid sterker moet maken, *om (ten minste) dezelfde indruk te verwekken. Aldus heb ik van mijn* Man die zijn haar kort liet knippen *in schijn een raaskallende haarklover gemaakt, m.a.w. een stuk onnatuur; inderdaad heb ik alleen de knop van het geheimzinnige toestel, dat we allen zijn, iets meer aangezet, om het noodlottige grondgeruis onzer natuur enigszins waarneembaar te maken... Volgehouden onnatuur wordt een tweede natuur. Aldus ook mijn* Trein der traagheid, *een nachtreis in het buitensporige grensgebied tussen leven en dood; het ganse verhaal echter blijft binnen die perken, en ik heb van de kritiek niets dan lof mogen ontvangen (...) Weemoed onderhoudt de droom.'* (NVT, febr. 1951)

'De kunst is geen beroep.' (Vooruit, 24.10.1953)

'Het magisch-realisme droomt niet van een droomkunst. Het wil integendeel alles uit de werkelijkheid halen, onze enige en grootste droom. Al de rest is nachtmerrie.' (Vooruit, 4.12.1954)

'Het magisch-realisme is gewoon een neo-classicisme, waarvan mijn nieuwe roman Lago Maggiore *een illustratie moge zijn.'* (Handel en Ambacht, 1955)

'O Goethe, magisch-realist... Het is geen ware literatuur die bij een sorry-ending haar taak afgedaan acht. Want meer dan elk andere kunst is zij een les in levenskunst.' (NVT, jg 8, nr 12)

'Oom Dickens' en *'tante Loveling'*. (NVT, jg 11, nr 8)

Een vraag van mij: - Waarom verscheidene onuitgegeven en/of onvoltooide romans?

Daisne's antwoord: *' - Ik kan het niet bijhouden.'* (1959)

Poëzie

'Een schoon mysterie van gedachtenrijke en gevoelvolle taalmuziek... Witte magie van het woord.' (Klaverdrie, januari 1944)

'Inspiratie of goddelijke influistering... de dichters schrijven onder dictaat.' (NVT, aug.-sept. 1946)

'Poëzie is opdoffing van woorden; een wegkrabben van de woorden, van het vuil dat het alledaagse proza er op neergeslagen heeft; een polijsten, waardoor, als van edele stenen, het eigen licht van die woorden weer gaat stralen. De dichter moet geen inhoud willen lèggen in die woorden, maar hun eigen inhoud terug opzoéken. Want het

woord heeft alles volmaakt in zichzelf; het komt niet van ons, maar werd ons bij de Schepping gegeven: het is Zeus' blijvende stem onderons.' (NVT, aug.-sept. 1946)

'Poëzie is misschien een der wanhopigste liefdespogingen van de mens.' (NVT, maart 1947)

'Sinds 13 jaar krijgen mijn leerlingen in iedere nieuwe lente Johann Wolfgangs strofen "Gedichte sind gematte Fensterscheiben" te leren. Het Goethe-Gedächtnisjahr heeft mijn taaiheid beloond: in 1949 heb ikzelf door dat gedicht Goethe's bijdrage tot de 7e kunst mogen ontdekken.' (NVT, febr. 1951)

'Ik voel weinig voor het atonalisme... een pedant neologisme voor een doodoud ding dat zijn verdienten heeft gehad en toen expressionisme heette of eenvoudigweg: vrij vers... Poëzie is, technisch, opschik.' (NVT, jg 8, nr 2)

'Heb je ooit zulk een geleerde onzin gehoord, dat in de loop der laatste vijf jaren de poëzie een ander wezen zou hebben gekregen? Na 1000 maal 1000jaren zal ze nog altijd "gevoel op rijm" blijven.' (Uit een brief aan mij, 10.12.1953)

(Een vriend vraagt opheldering nopens een gedicht van Daisne:) *'zes regels, dat zal wel wat moeilijk zijn: dat vers van negen regels werd juist geschreven, om twaalf keer zoveel regels proza te vermijden!'* (Vooruit, 12.12.1953)

'Rederijkers mààkt men, dichter is *men.*' (Vooruit, 6.2.1954)

'Misschien vinden die dichters het te min in een krant te publiceren. Ik zou het tegenovergestelde durven te beweren: een gedicht is pas goed als het ook in een krant past.' (NVT, jg 8, nr 8)

'Nul n'est prophète dans son pays. Maar nog veel minder poète pour ses amis.' (Vooruit, 30.10.1954)

'We zullen ons best doen om zo classiek *mogelijk voort te doen, d.i. om te allen tijde modem te blijven.'* (NVT, jg 9, nr 5)

Taal en stijl

(De vergelijkende voegwoorden *zoals* en *gelijk*) *'De dichter die het evenwel verder gebracht heeft dan een letterkundig algebraïst of stelkunstenaar, onderdrukt die voegwoorden, omdat hij niet meer* naast elkaar vergelijkt, *maar* saamvallende gelijkheden *constateert.'* (NVT, aug.-sept. 1946)

'Stijl is meer een kwestie van voegwoorden dan van substantieven... Zeer lief zijn mij daarom de teksten, waarin ik vaak "ofschoon", "alhoewel", "niettegenstaande" en andere restrictieve synoniemen ontmoet. Want die zulk een stijl schrijft is een aspirant, die kans heeft eens een hemels bouwmeester te worden. Door die restricties ontneemt hij telkens zijn stenen het grootste gedeelte van hun aardse gewicht. Er blijven alleen nuances, waarmee hij licht als kant de hoogte inbouwt.' (NVT, juni 1948)

'Taalkennis is verdieping der gedachtenwereld.' (NVT, okt. 1949)

'Een uitdrukking die ik ongaarne hoor is "voor de vuist spreken". Natuurlijk uit afgunst omdat ik het niet kan, maar ook omdat het resultaat dikwijls zo van de... knuist klinkt. Louter geboks met woorden.' (Vooruit, 5.2.1955)

'Met vreugde geconstateerd dat ondanks het verzet van de antibeschèèfden (om redenen van gemakzucht, gekrenkte ijdelheid, Vlomse trots, demagogie, volks snobisme, individuele tegendraadsheid en zo vervolgens), de strijd voor het enige Nederlands doorgaat en steeds aanhangers wint.' (NVT, jg 7, nr 11)

'Laat ik de maker van woordenboeken dan mijn diensten mogen aanbieden met deze proeve van begripsbepaling'; volgt dan een definitie van 'sociale assistente'. (NVT, jg 7, nr 12)

(Over jij en jou) *'Mijn generatie (1912) voelt dat niet meer artificieel aan. Ik werd grootgebracht met Pim en Mien Ligthart, en met de importprijsboeken van de Uitg. Mij. Becht te A'dam. Bene Lux!'* (NVT, jg 8, nr 10)

'Tot het heilige der heiligen van mijn verzameling behoort het anagram of wisselwoord' (Daisne geeft dan enkele voorbeelden: kino en ikon, mystiek en stiekum, Othello en hotel O, het door André Breton gevonden 'Salvador Dali = avida dollars'). *'Alle verzamelaars van omineuze namen en anagrammen zij ook aanbevolen een gulden schrift voor de calembour of woordspeling aan te leggen.'* (Hierna enkele uit de vele, door Daisne zélf gevonden: erotisch en nerotisch, condiment en boniment, Vlaamse conste-flauwe vondste, Nederlands-Negerlands, head-lines en dead-lines, vrouw en rouw, Lucebert en Lucifer, Gauguin en coquin, onderbewustzijn en hondebewustzijn, pantomime en fantomime, filmtsaar en filmstar, *Lago Maggiore* en l'âge majeur, la belle époque en la bête époque, *Venezy* en venez-y.) (Vooruit, 5.2.1955)

'Zeker, ik heb mijn maatjes op straat Gents horen praten... Maar aangezien ik geen Timmermans ben, kon ik later die taal niet gebruiken voor mijn werk.' (NVT, jg 9, nr 7)

'Een der schimpscheuten van (Richerd Minne's) Twintig Lijnen *tegen het A.B. is, dat het onze sappige eigenheden prijs geeft voor uitheemse pedanterieën, vooral van Franse komaf... Welnu, neem eens* Schoolidyllen *van Top Naeff... Lees de eerste zes bladzijden en teken de Franse woorden op. Hoeveel heb je er gevonden? Niets, in vergelijking met wat je bijv. uit de mond van een Gents-sprekKnde Gentenaar zult horen vallen, indien je zes minuten lang naar hem wilt luisteren... Ik ben geen flamingant: ik ben gewoon voor het A.B.'* (Vooruit, 9.10.1954)

'De schoonste zuil voor taal en volk is een stapel boeken, en voor Vlaanderen speciaal een bezending woordenboeken in het Algemeen Beschaafd. Liever Van Dale dan vandalen.' (Vooruit, 30.10.1954)

'De kommapunt is een even verwaarloosd als kostbaar leesteken. Het dient om de genuanceerde auteur te onderscheiden van al de pennehouders die slechts punten en komma's kennen (P.S. De nieuwe Woordenlijst schrijft kommapunt aan elkaar. Wij onderwerpen ons node, want dit is een nevenschikkende samenstelling, dat leesteken bestaat uit een punt en een komma, niet in een kommavormige punt.).' (Vooruit, 4.12.1954)

Film en filmatiek

'Onder filmografie versta ik een soort van historische filmkritiek, maar letterkundig beoefend... Genre, waarvan ik een beetje het vaderschap opeis.' (Weekend, 24.9.1950)

'Mijn filmatiek: ik herhaal dat dit geen doordeweekse filmkritiek is... maar wel een speciale, episch-lyrische essay-literatuur, naar aanleiding van de zevende kunst.' (Uit een brief aan mij, 10.12.1953)

'Geen kunst als de film gelijkt zó het leven zelf: de bio-scoop!' (NVT, jg 11, nr 5)

JAN SCHEPENS (Gent 1909) geniet vooral bekendheid als dichter en chroniqueur van het letterkundige leven, schreef vlak voor de oorlog de experimentele roman *Polyfoto* en was van 1945-1960 secretaris van De Vlaamse Gids, functie die hij daarna aan Jan Walravens afstond. Was een tijdlang leraar en naderhand directeur van een rijksschool te Brugge en houdt zich nu voornamelijk bezig met het opdiepen van 'vergeten' figuren uit de literatuur. Hij publiceerde heel wat over Johan Daisne met wie hij lange tijd bevriend was.

Marcel Coole *Klaverendrie*

Na mijn legerdienst, hernam ik mijn functie van studiemeester aan de Rijksmiddelbare School te Brugge, trad zes weken later in het huwelijk, en ging te Sint Pieters wonen. Het was november 1936.

Ik had Johan Daisne nog nooit ontmoet. Ik kende hem alleen langs de Cahiers van de Waterkluis om, waarin wij onze jonge gedichten publiceerden. Zijn verzen boeiden mij, aan de ene kant omdat zij in een 'spreektaal geschreven waren die ook mij lag, en aan de andere kant omdat sommige socialistisch getint waren, en ik in Johan Daisne een kameraad meende te mogen zien.

Ik zocht schriftelijk contact met hem, en weldra ontstond een drukke, poëtische briefwisseling, vol dromen en idealen. Zij duurde echter niet lang, want op 1 februari 1937, begon ik te Brussel als literair commentator mijn loopbaan bij het toenmalige NIR, dat nadien BNRO zou worden en daarna BRT. Johan Daisne werkte toen reeds te Brussel in een bouwbedrijf, waar ik hem uiteraard dikwijls zou opbellen, en het dra aan de stok zou krijgen met zijn directeur die ik voorbij moest om bij Herman te geraken, en die, als alle laffelingen, een grote bek opzette aan de telefoon, en bovendien de beschaafde Nederlandse taal blijkbaar niet in zijn hart droeg.

Johan Daisne woonde in die tijd op een kamer in een pensionhotel op een drukke laan niet ver van de Wetstraat. Hij heeft daar onder meer zijn bundel *Drie-hoog-voor* geschreven, waarin mijns inziens gedichten staan die tot zijn beste mogen gerekend worden.

Het spreekt vanzelf dat Herman geregeld bij mij aan huis kwam. Na mijn vrouw en mij onstuimig omarmd te hebben, het hij met een diepe, zalige zucht zijn hoge, kloeke gestalte in een zetel zinken, en loerde met glanzende ogen naar de gedekte tafel, waar straks de gerechten zouden verschijnen die mijn vrouw speciaal te zijner intentie had klaargemaakt. Want die jongen, zei ze altijd, zou in dat pension wel niet veel onder de neus krijgen.

Als twee Duitsers elkaar ontmoeten, lopen zij sofort in de stap. Twee Vlaamse dichters denken er dadelijk aan een literair tijdschrift uit de grond te stampen. Met Johan Daisne en mij is het net zo vergaan. Wij wisten met onze verzenovervloed geen blijf, en wij konden Paul De Ryck, de vader van de Waterkluis, niet om het half jaar met een nieuwe bundel lastig vallen. Wij besloten dan ook niet onze toevlucht te nemen tot het boven de doopvont houden van een klassiek literair tijdschrift met poëzie, proza, essay, enz., maar een tweemaandelijks schrift uit te geven met uitsluitend gedichten. Dat dit besluit slechts tot stand kwam na veel wikken en wegen, bewogen discussies, een onnoemelijk aantal door Johan Daisne gerookte sigaretten, en een niet kleine kwantiteit door ons beiden achter de kiezen geslagen opkikkertjes,

hoeft zeker geen betoog. Over het feit dat er liefst een derde man moest bijkomen, waren wij het vrij spoedig eens. Onze keuze viel dan even snel op Luc Van Brabant, van wiens gedichten wij evenveel hielden, en die bovendien, zoals wij, een 'rooie rakker' was. Luc aanvaardde graag met ons een poëtisch driemanschap te vormen, dat ik later aldus zou typeren: Johan Daisne het hoofd, Marcel Coole het hart, Luc Van Brabant de buik. In plaats van die buik, had ik liever een woord gebruikt dat bij Vondel nogal frekwent voorkomt, maar in die tijd werd een zekere schroom bij de literatoren nog niet als belachelijk aangezien.

Johan Daisne trad onmiddellijk in actie, en in geen tijd had hij een uitgever-drukker gevonden die voor de publikatie van ons poëzietijdschrift zou instaan. Maar... wij wisten nog niet welke naam wij aan ons kind zouden geven. Alweer palabers. Herman was een zeer lieve man, maar geen te gemakkelijke gesprekspartner, en daar ikzelf, wat dit betreft, uit hetzelfde hout gesneden was, bleven wij hopeloos steken. Maar het toeval kwam ons ter hulp. Het was juli, en de jaarlijkse Brusselse foor nabij het Zuidstation draaide op volle toeren. Daar Herman en ik van kindsbeen af knotsgekke foorfans waren geweest, lag het bijna voor de hand, dat wij er ooit eens samen zouden terechtkomen. Mijn vrouw zou die twee grote lummels in toom trachten te houden. Het was geen gemakkelijke opdracht. Het ging van het ene kot in het andere uit, van het ene rad op het andere af, van bij de vlooientemmer tot bij ene zuster van de beroemde Madame Blanche. (Wij zouden samen tijdens de oorlog eens bij een andere Madame verzeild geraken, een soort spiritiste met een sprekend en schrijvend tafeltje. Wij wilden alleen ons verleden kennen, daar de toekomst er toenmaals lang niet rooskleurig uitzag. Het bleek dat ik in een vroeger leven een 'artiste ambulant' was geweest, en Herman een 'marchand de cacahouettes'.) Johan Daisne die bij de zware artillerie zijn legerdienst had gedaan, (hij had steeds een afgunstig oogje geworpen op mijn lansiersporen) en verzot was op alle slag van vuurwapens, lokte ons mee naar de onvermijdelijke schiettent. Terwijl mijn vrouw, ons kennende, op eerbiedige afstand ging staan, probeerden Herman en ik met veel weidse gebaren elkaar als schutters de loef af te steken. Een deel van onze huishuur was er bijna aan gegaan, toen eindelijk de roos, die in de kaart van avontuur 'Klaverendrie' was aangebracht, getroffen werd. Ik durf met twee vingers omhoog of met de hand op het hart niet zweren nog te weten wie van ons beiden op het idee kwam aan ons tijdschrift de botanische naam 'Klaverendrie' te geven. Piëteitshalve en uit broederlijke vriendschap, wil ik echter graag de eer aan Herman laten.

Van dat ogenblik af, is alles van een leien dakje beginnen te lopen, vooral dank zij Johan Daisne, die een veel praktischer geest had dan ik. Klaverendrie was geboren, en het eerste nummer van de eerste jaargang verscheen reeds, in een baksteenrood hempje, in september van hetzelfde jaar. Het werd met een tik-

keltje verbazing en een dosis monkelend skepticisme in de literaire wereld ontvangen. Voor de meesten was het een onderneming die, zoals zoveel literaire tijdschriften, een spoedige en roemloze dood zou sterven. Johan Daisne, Luc Van Brabant en ikzelf, hebben het echter volgehouden tot einde 1942. Voor de jaargangen I en II hebben wij alleen de kopij geleverd. Intussen waren wij ouder en wel wijzer geworden, en van jaargang III af, hebben wij telkens voor elk nieuw nummer twee dichters uitgenodigd onze gasten te zijn. De eersten waren Maurits de Doncker en Bert Peleman. Nadien kwamen Daan Boens, Pieter G. Buckinx, Karel Jonckheere, Julia Tulkens, Raymond Herreman, Jan Vercammen, André Demedts, René Verbeeck, Albert Westerlinck, en tal van andere bekende namen aan de beurt. Klaverendrie had de skeptici overtuigd, en was uit de geschiedenis van het Vlaams literair tijdschrift niet meer weg te denken.

Het oorlogswee begon te wegen. Ik had mijn baantje in de Belgische radioomroep niet hernomen, en verdiende in Winterhulp voor mijn gezin een karig loon. Ik trok mij uit Klaverendrie terug, en werd in de redactie opgevolgd door Pierre H. Dubois. Het eerste nummer met hem verscheen in maart 1943. Het nieuw driemanschap heeft het op zijn beurt kunnen rooien tot in januari 1948. Een hele prestatie.

Johan Daisne heeft ons reeds verlaten. Hij was een uitzonderlijk gevoelig en hoogstaand mens. Ik heb hem, in onze zeer lange vriendschap, nóóit over iemand ook maar het minste afbrekend woord horen zeggen. Hij was een schrijver in hart en nieren. En niemand anders dan hij is de motor geweest van Klaverendrie.

MARCEL COOLE (Kortrijk 1913) genoot vlak voor de tweede wereldoorlog al spoedig bekendheid met het vaak herdrukte dichtbundeltje *Moederschap.* Hij werd bevriend met Johan Daisne op basis van dezelfde poëzieopvattingen, namelijk poëzie ‘uit en voor het leven’. In 1980 verscheen *Verzamelde gedichten.* Hij was lange tijd Bestuursdirecteur van de Instructieve Programma's van de bat en schreef ook nog toneel dat te literair opgevat was om tot het repertoire door te dringen. Met Johan Daisne was hij medeoprichter van het tijdschrift Klaver(en)drie.

Lisette De Backer *'En nooit gaan de stonden der vriendschap voorbij...'*

Kom en reik de handen.
De kring sluiten wij
en nooit gaan de stonden
der vriendschap voorbij.

(Baratzeartea)

Een Johan Daisne-gedenkboek wordt noodzakelijkerwijs een veelkleurige mozaïek, door de uitgebreide kring van belangstellenden die geboeid één of meer facetten van zijn enorme produktie hebben gevolgd, en door de veelvuldigheid van zijn werkterreinen zelf. In die mozaïek, een tweeluik, mochten alleszins in het eerste, het biografisch-anekdotische gedeelte, de legstukken HERINNERING en VRIENDSCHAP niet ontbreken, omdat ze essentieel geweest zijn voor zijn hele leven en werk. Het liefst wilde ik mijn bijdrage in het dubbele teken hiervan stellen, omdat wij dit zo intens en van nabij hebben meebeleefd. herinnering was voor Johan Daisne wellicht dé eerste drijfveer tot schrijven, ook de voornaamste en altijd aanhoudende. Schrijven om te blijven: het bewaren, het bestendigen, maar niet zozeer van zichzelf zoals bij velen, wél eerder van het meegemaakte, het doorleefde, doordachte of doorvoelde.

> *'Ik had vroeger de indruk dat ik schreef alleen uit liefde voor het leven, om het vast te houden, te verlengen. Later is het escapisme erbij gekomen: vastleggen, maar ook übersteigen.'*[1]

Zijn min of meer officiële intrede in de poëzie doet hij met een lang gedicht uit 1930-31: 'Pavane', verschenen in De Vlaamse Gids van januari 1932, waar niet het anekdotische van overwegend belang is, maar het vasthouden van een sfeer: die der 'zoete zomervakantie - als achttienjarige - in het glooiende Hertfordshire', met Vanna - Vavane en L.H.D.[2] waarover verder nog; maar bovenal de vreemde bekoring die Ravels muziek op hem zal blijven uitoefenen, in 1937-38 weer met *Kemamout*, in 1940 met *Aurora.* Later, in de jaren vijftig, moest ik hem de pianotranscriptie zo goed en zo kwaad als het ging vele keren voorspelen, samen met A. Viërtinski's muziek op diens Raquel Meller-gedicht, om de metrische exactheid van zijn vertaling na te gaan. Hij vertoonde een soort hardnekkige trouw in dat koesteren van herinneringen!

In mijn essay: *Johan Daisne, een evocatie*[3] heb ik erop gewezen dat we, door de diepere eenheid en samenhang in heel zijn oeuvre, gerust verder kunnen

opklimmen tot de vroege jeugd met de schoolopstellen, waar reeds, gelijktijdig met het aanleggen van een documentatie, begeleid door persoonlijke aantekeningen, het onderwerp film geregeld voorkomt. ‘Ik ben langs de film tot de letterkunde gekomen’, beweerde hij graag en meteen was de basis al definitief gelegd van een levenswerk bestaande uit een dozijn afleveringen filmatiek en de meer wetenschappelijke filmografie van het viertalig lexicon.

Maar er is meer. De namen Garbo, Dietrich, Meller en Hall-Davis verschijnen daar reeds en blijven tot het einde toe op het voorplan: een Garbo-brochure in 1965, verspreide Mariene- en Meller-gedichten...; bovendien heeft Daisne lang het voornemen gekoesterd, Lilian Hall-Davis zoals voorheen Tine Van Berken in toneel of roman te memoreren: de onvoltooide roman *De mens is van elk mens een stuk*, slechts summier in *Lago Maggiore* verwerkt[4], draagt in handschrift de nota: ‘Het hele boek door als leitmotiv en in-memoriampersonage Lilian Hall-Davis inweven...’ (A.M.V.C.: D 125)

Wat is vluchtiger dan het beeld van zijn betoverende ‘lichtengels’ (Filmatiek) op het broze celluloid, wat is vergankelijker dan film, een kunst die slechts ‘is’ de duur van de projectie? Precies daarom bedenkt hij zijn eigen term en formule van de filmatiek: vastleggen door omschepping van filmkunst in literaire kunst:

> *‘Filmkunst (waarvan terecht is gezegd dat ze het voorbijgaande vereeuwigt) tot een blijvend bezit voor ieder te maken... Door het geschrift.’*[5]

De begeleidende muziek van films die hem het sterkst hebben aangegrepen vormen de basis van zijn persoonlijke discotheek; sommige daarvan zijn ‘levensliedjes’[6] geworden en weer andere schragen als leitmotiv kortere of langere prozawerken: de essentie daarvan is al te vinden in een belangwekkende lezing uit 1940: ‘Mijn gramofoon(sic) en ik’ (A.M.V.C.: D 125), waar ook reeds *‘herinneringen onze beste reisgezellen in dit leven’* heten. Leven en literatuur, en in dit laatste zowel poëzie, fictief proza en toneel als essay en filmatiek, zitten bij Daisne alle even diep en onverbrekelijk dooreengeweven.

Als een rasechte documentalist en bibliothecaris was het bewaren en verzamelen hem aangeboren: uit diezelfde drang sproot, in het verlengde van het dagelijks leven en van een dagtaak, hoewel om den brode met zeldzame liefde en overgave volbracht, een schrijven dat moest zijn (zo goed in het algemeen als voor poëzie alleen):

> *‘...om 's levens tegenheden op te hejfett, om de heerlijkheden ervan vast te leggen... uit en voor het leven...’*[7]

Zo zullen herinneringen ook telkens weer zijn hele werk voeden: het proza op vaak grote afstand (een directe eerste en snelle geut ondergaat altijd grondige herwerking) - zoals de Russisch-Tsjechisch-Poolse reizen en verschillende wereldfilmfestivals in *De neusvleugel der muze...* verweven met meer dan tien jaar spreiding sedert de vroegste gegevens; of nog zoals heel wat stof verwerkt in *Hoe Schoon was mijn School* of *Baratzeartea* - de gedichten veeleer onder de onmiddellijke impuls, uitmondend in die typische 'poëzie uit en voor het leven'.

Na een voor buitenstaanders nogal eens onbeduidende beleving, feestje of eenvoudig vriendensamenzijn, ontmoeting of telefoontje, verjaardag, gelezen berichtje, brief of gesprek en dies meer, ontstaat nog dezelfde avond en zelfs nacht dat vers, dat brokje 'dagboekpoëzie' dat zo vaak 'nachtwerk' is, nog zo vérs beleefd en daardoor zo authentiek, steeds meer uitgroeiend tot biecht en belijdenis.

De drukte van de dag is van hem afgevallen: een korte rust na het avondeten en het bezoekje aan Terminus bij St.-Pietersstation en later Andrés winkel zijn volbracht; als gewoontemens - een andere vorm van trouw - was hij daar zelden door iets van af te brengen. Boven wachten sobere werkkledij, pen en papier bij zacht avondlicht in de eenvoudige, veilige werkkluis en zie: vreugde kristalliseert, pijn mildert in genezend schrijven en troostende herinneringen herleven:

> *'Een vers nog, als het kleine ding*
> *dat morgen aan vandaag moet lassen...'*
>
> *Laatste avondvers*[8]

Ontelbare vrienden hebben zo de eerste of tweede volgende dag een doortikje ontvangen, altijd met een vriendelijk opdrachtje in handschrift, en bij de zopas gehouden herdenkingstentoonstelling van het Willemsfonds Gent is gebleken, hoevelen die velletjes liefdevol, bijna als vrome relikwieën, bewaren. Talrijk zijn de getuigenissen van hen, wie die zendingen, met als pointe hun kleine, maar warm-menselijke boodschap, een steun of troost geweest zijn. Veelzeggend in dit opzicht is Daisnes medewerking tijdens zijn laatste levensjaren aan een mutualiteitsblaadje voor zieken: 'Onder ons', waarin hij, een ware Heilsbroeder, zijn ondanks alles levensbejahende gedichten lijdende medemensen in ruimere kring als een bescheiden lichtboei toesteekt. Veelzeggend zijn de titels, alle uit de eerste maanden na zijn moeders overlijden (17.12.1976), toen hij zelf zo wankelde onder de zwaarste beproeving: 'Het nieuwe lied', 'Het lichtpunt', 'Doorzetten' en zijn versie van Goethes 'Immer wenn du meinst es geht nicht mehr...' Persoonlijke voorbeelden verdienen een plaatsje in mijn behandeling van de Vriendschap, waar ze onafscheidelijk mee verbonden zijn.

Als prozadebuut verwijst Johan Daisne zelf, behalve naar zijn filmatisch schrijven, graag naar zijn eerste belangrijke publikatie: de uitgebreide reportage over zijn vroegste Russische reis: *Stof op hetKtemlin* uit 1935[9]. Al is ze maar in een krant verschenen, toch zou men er verkeerd aan doen, haar plaats en belang in zijn literair oeuvre over het hoofd te zien. Er ligt in die uiterlijke verschijningsvorm immers geen essentieel verschil met de volgende Reisebilder die wel in boekvorm het licht zien: Duitsland, Polen, Holland (dit laatste zelfs herdrukt). Een andere gewichtige bronader van zijn levenswerk is hiermee aangeroerd: de reizen, eerst reporterend genoteerd, hoewel reeds zo uiterst persoonlijk en subjectief; vervolgens door her- of omschepping getranscendeerd tot symbool, maar altijd vastgelegd als ze reeds herinnering geworden zijn. Juist in die tweede fase hebben ze een onvergetelijk aandeel in onze gemeenschappelijke vriendschapsherinneringen.

Het volledige relaas van die meer dan dertig jaar vriendschap is hier onmogelijk, maar enkele grepen daaruit zijn alleszins gewettigd, te meer daar er diepe banden met Daisnes werk aan te wijzen zijn voornamelijk door die reizen en ons beider schone School.

We hebben Herman Thiery leren kennen op het einde van de jaren veertig, ik zowat op de overgang tussen Meisjeslyceum en R.U.G., waar ik Germaanse filologie ging studeren, Marcel De Backer, toen mijn verloofde, nog iets vroeger. De lectuur van *De trap van steen en wolken* had mij met geestdrift vervuld, toen ik op een zaterdagavond in de Stadsbibliotheek aan de Ottogracht heel onverwacht vóór de auteur ervan stond, niet weinig overrompeld! Marcel en ik behoorden praktisch van bij de aanvang in 1945 tot de geregeldste bezoekers - hij weldra tot het bestuur - van de Gentse Leesclub Boekuil, die na een paar omzwervingen in dit gebouw zijn definitieve voordrachtzaal had gevonden. Johan Daisne hield er een paar voorlezingen uit eigen werk: 6e en 7e seizoen, resp. 1949-50 en 1950-51).

In de hele werkingsperiode van de leesclub, tot ongeveer 1960, heeft Marcel De Backer van bijna alle sprekers een portretstudie gemaakt voor de jaarlijkse programmaboekjes. Die kwam dan ook in de portrettengalerij die de ingang van de Gentse stadsbibliotheek is blijven sieren: aanleiding tot een hartelijke briefwisseling met bestellingen en waarderende bedankjes.

Alle lezingen kon Daisne natuurlijk niet bijwonen. Hij bleef dikwijls werken in zijn bureau tot de eerste Boekuil-bezoekers reeds naar binnen kwamen, maar hij had steeds tijd voor een babbeltje met ons.

Persoonlijker en huiselijk contact zou echter, ondanks de onmiddellijke wederzijdse sympathie, nog een hele tijd uitblijven. Had het verlies van het eerste kindje, zijn dochtertje Frédérique (11.12.1945-2.2.1946) een diepe wonde geslagen en hem reeds ziek gemaakt, dan veroorzaakte de dood van zijn vader, zijn aanbeden Pipa (Leo-Michel Thiery, 1875-1950) een depressie

waarvan hij nooit volledig herstelde. Hij had zijn somberste boek *De man die zijn haar kort liet knippen* met tranen en hartebloed geschreven, en nu ook nog zijn eerste huwelijk stukging, moest hij zich uit de diepste afgrond omhoog worstelen, om in *Lago Maggiore* een hoopvoller geluid te brengen.

In die periode heeft hij het aldoor ontzettend moeilijk en heeft menig opbeurend gesprek de vriendschap Herman-Marcel oneindig verdiept, leidend tot een vers, dat als één van de nooit verloochende motto's boven Daisnes hele leven mag staan: *'De mens is van elk mens een stuk.'* Op een later drukje schreef hij er voor Marcel eigenhandig bij: *'Voor Marcel die mij dat eens op 'n moeilijk ogenblik heeft gezegd.'*

Welnu, we vinden dit in *Lagio Maggiore* op p. 56 terug, waar Victor aan Ernee vertelt over het opzet van een tweedelige roman der VRIENDSCHAP*: 'De mens is van elk mens een stuk':* 'een boek van erkentelijkheid' voor de hulp bij het keerpunt in zijn leven. Van dat eerste gedeelte 'Het Symposion' zijn inderdaad in 1953 vijf hoofdstukken geschreven, hierbovengenoemde nota toegevoegd, vier ervan overgetypt, en dat vierde is getiteld: 'Terug tot Lilian Hall-Davis'! (bewaard in A.M.V.C.) De communicatie door gezellige tafelkout zou overgaan in een soort 'vriendschapsoefening' en rituele 'communie', een genezende zielsosmose met de vrienden, daar we allen als in Tiecks 'Ich hatte einen Kameraden' een stuk zijn van elkaar. Maar dat keerpunt naar herwonnen evenwicht was toen voor een groter scheppend werk van langere adem nog lang niet sterk genoeg gekomen...

Naast zijn voornaamste ambt als hoofdbibliothecaris van de Stad Gent heeft Herman Thiery 25 jaar lang een opdracht Duitse taal vervuld aan de Gentse instelling die toen luisterde naar de ronkende naam van Stedelijke Normaalschool voor Onderwijzeressen, gelegen in de Wispelbergstraat. Hij heeft ze opgeroepen niet alleen in *Hoe Schoon was mijn School*[(10)] maar ook in het eerste deel van *De man die zijn haar kort liet knippen* en in zijn toneelstuk *Tine van Berken.* Afgestudeerd in 1952, belandde ik er weldra en deed zo mijn intrede in dat 'donzig wereldje van idealisme en poëzie', zoals Régine Clauwaert, één van onze oud-leerlingen, het noemde in haar stukje voor het Getuigenis-nummer dat we bij zijn zestigste verjaardag hebben samengesteld.[(11)] Daardoor zijn we op slag collega's en nog dichtere vrienden geworden. De lange, zacht gebroken gang (p. 19 + 49), de grote 'preau' (p. 19 + 51), de arduinen trap op naar de twee verdiepingen, met de bureaus van de directrice en surveillantes (p. 19) en met slechts enkele klaslokalen, zijn toen mijn dagelijkse weg geworden, soms aan een dierbare arm. Want al omvatte Thiery's opdracht slechts vier wekelijkse lesuren Duits, één in elk der vier studiejaren, om gezondheidsredenen had hij gevraagd ze in tweemaal te geven: twee op zaterdagmorgen, twee op maandagnamiddag (p. 37). Hij liep vaak met een stok en voor de zekerheid aan de arm van een collega, in de andere hand de onafscheidelijke tas (p. 49).

Ik ben het toeval, waarvan Herman zo graag aanhaalde dat het ‘de dingen goed doet’, ontzettend dankbaar dat ik deze school, een typische meisjesschool, heb mogen kennen in haar oorspronkelijke vorm en er nog net mijn loopbaan beginnen onder de uiterst knappe leiding van Mevrouw Vankenhove: Mevr. Nopjes of Mevr. II in het boek (p. 47 + 73). Zo kan ik getuigen voor de onthutsende authenticiteit van het beeld, dat Daisne in zijn ‘roman van een leraar’ oproept van personen, plaatsen en gebeurtenissen, en tegelijk de kleine afwijkingen en ‘borduursels’ duiden, die hij op dat stramien der werkelijkheid heeft aangebracht, want slaafse kopieerlust is hem altijd vreemd geweest en zijn arrangeerkunst daarentegen betekenis-geladen. Vooreerst al zijn zelfportret als ‘mijn leraar’: kwade tongen die talrijker worden naarmate een auteurs succes groeit, vooral in deze tijd van neerhalen en afbreken, hebben gesmaald dat dit portret fel opgesmukt en gevleid zou zijn. Het is integendeel zeer trouw, zonder verhulling van al zijn kleine tics: de ouderwetse grammatica van Meneau (p. 137) met de mnemotechnische middeltjes, de liedjes uit de koffergrammofoon, de leerrijke uitweidingen en parenthesis rond poëzie en cultuur (p. 150), de strafjes en pluimpjes, de kleine voorkeuren tot de ‘vergoding’ toe, maar het milde mededogen met allen. Er werd op het eindexamen altijd een tweede ondervrager aangeduid en die taak was menige keer voor mij weggelegd, iets wat je een goede kijk geeft op werkmethodes, op vak én mens: daar vielen schitterende cijfers voor een goede beurt en nog een vergoelijkend voldoende voor de hele zwakke. Zo ken ik ook het geheimpje van de dictees en opstelletjes (p. 57, 59) en bewaar onder meer nog steeds mijn exemplaar van de gestencilde teksten, mijn programmaatjes der feesten, mijn gedroogd takje mimosa van Mevrouws afscheid (p. 51 + 75) en een afschriftje van het roerende afscheidswoord aan J.'s graf, waarvan het origineel echt in de groeve is gedwarreld (p. 165)...

Het is echter ook het leventje in die school dat hij zo treffend heeft vastgelegd. Ik heb de gymnastiekzaal gekend, toen ze nog beurtelings in examen- en feestzaal werd omgeschapen (p. 53 + 55), nog net het kleine Moederdagceremonieel vóór het bureau op de eerste verdieping meegemaakt (p. 38) en de stemmige kerstfeestjes net vóór de vakantie:

‘Bezoek de school, het feest van Kerst,
trouw zoals twintig jaar geleden,
met al je zeer van lijf en rede,
tot er je hart weer openberst.’

Fontaine de jouvence (hs. 21.12.56)

De nummertjes van die feestjes waren het resultaat van een samenwerking van de hele school, onder leiding van Numero 1 uit de vierde klasse, bijna een samenzwering die voor ons, leraars, tot het laatste uur een lief geheimpje

moest blijven... of lijken, want er was toch wel eens een kleine raad of tussenkomst nodig achter de schermen.

'Kerst is wanneer de winter gloeit,
wanneer de boom binnenshuis groeit,
wanneer de jeugd van 't podium stoeit:
dan zijn wij leraren hun gasten.'

Kerstschool (hs. 23.12.57)

Algauw wist ik onze meisjes geregeld te inspireren tot inlassing van een nummertje aan zijn adres, zoals de voordracht van zijn gedichten: het maakte hem zo gelukkig.

'Ik zal het beeld van dat podium, waarop u met zijn vijven om de microfoon stond geschaard, niet licht vergeten: slanke gestalten in een bont getooide zaal, met op uw gelaat een licht, dat niet enkel van de schijnwerper kwam. En lang zal ik uw geluid in me bewaren, als dat van de schone stemmen die u aan mijn woord hebt gegeven...'

Brief aan IV: 10.2.1956 (het feest was toen naar carnaval verplaatst)

Uit dankbaarheid werden we vaak allen met een vers beloond, dat dan in de preau een tijdje ad valvas prijkte:

'...Dat blijft mijn Kerst, mijn leven lang.
Dank, meisjes, voor dat wonder! Dank!'

Farandole der jaren (hs. XII '54)

Die School... ik heb ze gekend, beleefd, aangevoeld, zoals ze daar voorgoed gekonterfeit staat, net vóór een kettingreactie van hervormingen erover zou losbreken. Hij had het wel voorvoeld en reeds de eerste bladzijden in het boek doelen erop, in die rake evocatie van straat en buurt, waar een oud casino, dat zijn naam oorspronkelijk aan die straat en nog steeds aan 't belendend pleintje had gegeven, reeds was vervangen door de lelijke 'mastodont' der 'boerologen' (p. 14). Van de tuin resten enkele fraaie kastanjebomen, die hem de naam van de straat in het boek hebben uigegeven, maar in werkelijkheid zijn er ook nu nog enkele, terwijl ze voor hem, als volledig verdwenen, de diepgaande veranderingen en afbraak van 't verleden symboliseren.

'...de hoge oude kastanjeboom over school, die ik elke week, sinds 20 jaar, groet wanneer ik voor de poort wacht na mijn belletje. Soms een sombere groet, soms een luchthartiger. Daarover zou ik nog eens iets willen schrijven.'

Brief van 8 juni 1957 (de roman werd in de zomer van 57 begonnen!)

Maar al die veranderingen, zowel uiterlijke als innerlijke, heeft hij gelukkig niet meer meegemaakt, noch die ‘nieuwe’ geest die hij moeilijk kon verwerken, noch de latere uitvaartfeesten met hun lawaaierigheid en agressiviteit, en evenmin de ‘moderne’ aanbouw, die als een kleine broer van de ‘mastodont’ aan de overkant, de oude moestuin heeft verpletterd. Inderdaad, de eerste verandering, de afschaffing van het Duits, veroorzaakte zijn afscheid op het einde van het schooljaar ‘60-’61. Hij heeft nooit aanvaard terug te keren, niet toen Duits weer ingevoerd werd en niet voor één of ander samenkomstje, voor het nieuwbakken feest of voor de eindejaarsproclamatie. Hoewel ik herhaaldelijk heb aangedrongen dat hij daarop dan tenminste zelf z'n jaarlijkse prijs voor de Duitse taal zou komen overhandigen, is hij weggebleven - ik heb het maar al te goed leren begrijpen - uit zuivere liefde, hij, de trouw-vasthoudende. Zo heeft de schone School gaaf in zijn hart kunnen voortleven, met al de innerlijke rijkdommen van zijn bestaan die ze in haar schoot borg, voor eeuwig jong in zijn moeder- en levensroman en tevens die van HERINNERING, ‘zoetste spijs van heden en toekomst.’ (p. 221)

Als hij definitief met zijn zoontje Evert, dan ongeveer acht jaar oud, alleen blijft en een tijdje weer in zijn Moeders ‘zoete thuis’ zijn in trek neemt (1955-57) worden onze contacten ook buiten de werkkring talrijker. We zijn er soms als hij, ook later, in de jaren van zijn tweede huwelijk (augustus 1957), in de altijd onveranderd gebleven huiskamer der ouderlijke woning aan de Groot-Brittanniëlaan, na de bibliotheek aan Oma, die zich tot op zeer hoge ouderdom levendig voor alles is blijven interesseren, stapels lectuur brengt en geregeld het avondmaal mee komt gebruiken, dat ze, altijd eenvoudig, maar zo liefdevol had klaargezet onder warme lampeschijn. Zij is zijn goede genius geweest met haar toewijding en begrip, haar bezorgdheid en taaie wilskracht, en we vinden haar beeltenis van de offerende, de volledig zich wegschenkende in zo menig werk terug.

Deel van haar bekommernis was dat de huisduif die Herman steeds meer werd, er af en toe eens uit zou zijn, maar daar moest steeds listiger motivering voor uitgedacht worden en we waren soms in het complot, van de kleine trips tot enkele verdere reizen. Op zaterdagnamiddagen vingen we Eef soms enkele uren op. Zo was hij al met ons vertrouwd, toen we hem in de zomervakantie meenamen naar de kinderkolonie in Anthée: een statig kasteel getransformeerd tot home, zoals het daar opdoemt achter een sierlijke bocht van de weg, te midden van groene glooiingen, met heerlijke speelpleinen en een partij heus bos.

‘Hoog land dat halverwegen
het blauw ligt en de zon...’

hs. Anthée 4.7.1957

Op zondagen zijn Oma en Paps hier op bezoek en dadelijk vereenzelvigt Daisne het met het mysterieuze Beau Domaine uit zijn geheide Grand Meaulnes.

'Tot eindelijk aan 't eind der laatste kronkel
daar het kasteel verrees, 't kasteel Anthée,
met zijn ge vlag, zijn vreugd, zijn raamgefonkel
en met zijn moestuin van kamillethee.'

hs. Castel Anthée 15.8.1955

We bewonderen de kinderspelen, Herman maakt filmshots met zijn 8 mm.-camera, we slenteren dan de bosdreef achter en de kronkelweg voor het kasteel op: hij praat het meest, ik luister, probeer stil het klankbord, het 'biechtmoedertje' te zijn dat hij zo hard nodig heeft, af en toe iets geruststellends of iets troostends inbrengend. Hier heb ik onder meer over de conceptie van *Lago Maggiore* gehoord, het ter perse gaan, het kaftontwerp voor de eeste druk, met het terras, zijn stoeltjes en lantarentjes van het stemmige 'Albergo Milano' in Belgirate. We hebben 'Le Vallon' in Miavoie-Anthée bezocht, waar Paul van Ostaijen zijn laatste maanden heeft gesleten en op 18 maart 1928 is overleden, en het kleine ommuurde kerkhof op de helling buiten het dorp, waar hij slechts tijdelijk begraven lag: onze kleine 'literaire bedevaart' wordt, door Hermans overtuigende aanmoediging, mijn eerste publikatie, samen met Marcels mooie foto's.

Hier verwerf ik de 'eretitel' van Tantelle II: als dit tedere autobiografische stukje uit *Lago Maggiore* vooraf als afzonderlijk verhaaltje verschijnt[12], krijg ik het van ons Eefje cadeau, in zijn kinderlijk handschrift opgedragen 'voor Tante Lisette die mijn "Tantelle" is... ik zal Anthée 1955 nooit vergeten!' Hier begeleidt op zekere dag een lieve 'Moes' hem voor 't eerst en doorheen het beeld van de paars-bloeiende climatis tegen de sterke Castel-muur aangevlijd, wordt de jongen geopenbaard, hoe een mens altijd een mens nodig heeft om stevig tegenaan te leunen, en hoe hij zo weldra ook weer bij een moesje steun zal kunnen vinden ('Le point d'appui d'une âme... van André Maurois wordt het motto van *Baratzeartea*, aan Marthe opgedragen!)

Hier laat Marcel, hoofdmoniteur van de vakantiekolonie, een plechtige afscheidsgroet brengen bij hun wegrijden:

'En spoedig 't uur weer van het scheiden:
het vriendschapslied, groet aan de vlag,
gewuif, en uren, uren dromend rijden.
Nogmaals, dit jaar, een Schone Dag!'

hs. Anthée 1958 (zondg 13/7)

Telkens weerklinkt uit bijna honderd kindermonden het pakkende Kameraadschapslied, waarvan de tekst iemand als Daisne wel moest bevallen, zodat hij nog nawerkt in *Baratzeartea.*

> *'Dat kinderkasteel... zoiets moet men bezocht hebben, ik wil zeggen: men kan zich dat niet voorstellen, zelfs de knapste letterkundige acht ik niet bij machte iets dergelijks te bedenken - de werkelijkheid blijft de schoonste dichter! Al de hoekjes die ik gezien heb blijven in mijn herinnering leven: de trap, de kamers, het raam met de kronkelweg, de eetzaal. En hevig heeft mij het afscheid aangegrepen; het was een prachtige ceremonie. De kinderen die aan weerskanten van de vlag en het fonteintje, één voor één achter elkaar afdaalden van de verre speelweide naar de achterplaats van het kasteel, om zich daar als vrede-soldaatjes op te stellen, hun dieren- of bloemennaam te roepen, van Kameraadschap te zingen en een eed van vriendschap af te leggen - het was een feeërie van riddertjes! Ik zie nog Marcel boven bij de vlag staan, Evert naar zich toeroepen en in plechtige stilte die enkele indrukwekkende woorden over vrienden broederschap zeggen. Ik ben overtuigd dat daar kostbaar zaad is uitgestrooid, waarvan de oogst enkele gelukkiger mensen zal zijn in een betere gemeenschap. Dàt is cultuurwerk. Met bloed i.p.v. met inkt schrijven jullie de schoonste roman: "Au revoir, tristesse"*, die 1000-maal meer bekroning verdiende dan het trieste werk van een Sagan. Dank dus nogmaals...'*
>
> *Brief van 15/7/1955*

Als we dan eindelijk vakantie nemen voor onszelf, bewonen we enkele zomers lang een eenvoudig huurflatje in Duinbergen aan zee en bijna elke zondag is er dierbaar bezoek in 'Morgenlied': 'als een gedicht van Boutens', placht Herman te zeggen. Het is vaak al een goed eind in de namiddag vooraleer ze arriveren, maar hij heeft me gevraagd te wachten met het bad in zee, want hij wil toch telkens zo graag nog even zwemmen, maar liefst niet alleen. De oude trouwe 'redder', met zijn goedige, getaande rimpelgezicht staat nog op post, heeft niet veel baders meer, maar zal voor een discreet in de hand gestopt bankje een extra oogje in 't zeil houden: er is nog altijd die vervelende duizeligheid en slapte in de benen. Een beetje zwemmen, een beetje spartelen, maar wild stoeien mag ook de jongen niet... aldoor die onzekerheid... Maar veel praten... dat verdrijft de angst. Eigenaardig genoeg kunnen de gesprekken ook hier nog plots diep-ernsdg zijn, tot zelfs over leven en dood, Godsbestaan en hiernamaals - de nabijheid van die vreemd-beroerende oneindigheid? Nog hoor ik die zachte mijmering: 'Ach, Lisette, dit leven is té moeilijk, té ingewikkeld, dat hiermee alles zou ophouden en niets meer daarna zou komen. We voelen toch allemaal iets van het oneindige, eeuwige in ons...' Vooral de gedachte aan een definitief afscheid van geliefde wezens kon hij niet

* In *Lago Maggiore* aangewend als 'Adieu, tristesse!' (1956, p. 95)

aan en hij klampte zich vast aan de hoop op een weerzien...

Ook de ‘Wahlverwandtschaften’ komen hier weer ter sprake, waarover ik Prof. H. Uyttersprot zo gloedvol heb horen doceren. 'k Had er Herman zelfs al eerder over geschreven, want het mysterie van onze ziels-diepe Vriendschap heeft me nooit losgelaten en hij heeft instemmend geantwoord, zoals in zijn vroegere brief:

> *‘...inderdaad heilige banden van vriendschap die tussen zekere zielen als bij voorbeschikking bestaan. Als mijn literatuur werkelijk mag geholpen hebben om die verwantschap te realiseren, wel dan heb ik het allerbeste bereikt, dat kostbaarder dan het vleiendste succes is. Heus, toen ik Marcel broederschap heb aangeboden, kon ik niet hopen dat ik zoveel loutere liefde zou terugkrijgen. Het schijnt dat men voor liefde niet dankt. Toch zou ik dat willen doen. Aanvaardt de editie van Tristan en Isolde die ik je toestuur. Het verhaal van Tristan en Isolde is een boek van liefde, de verheerlijking van één vorm ervan. Maar door zijn perenniteit en door de mystiek-schone illustratie van V. Stuyvaert is het meer en beter geworden, een zinne-beeld dat het zielsbeeld vormt van alle genegenheid onder mensen. Wil het aldus aanvaarden.’*[*]
>
> *Brief van 8/7/55*

Maar eenmaal terug in onze strandstoelen, soms met andere vrienden erbij, en daarna aan 't avondmaal in 't knusse ‘Morgenlied’, houden we de vrolijkheid er wel weer in, gretig genietend van de hartige ajuinsoep, die Marcel intussen ter versterking is komen klaarmaken! Want Herman kon ook smakelijk lachen, rond en gul, hield van een goeie mop en apprecieerde lekker eten en drinken, thuis of in fijne gelegenheden, van mooie kleren en comfort, en toch zonder burgerlijkheid of grof materialisme. Immers ook dat behoort tot de menselijke natuur en wordt door smaakvolle stilering tot cultuur. Kortom, de volledige mens, dus ook de zinnenmens, zoals hij zich in *Baratzeartea* onthult, maar kuis gesluierd gelijk in zijn werk. Hoe had hij anders die meesterlijke synthese gevonden uit *De neusvleugel der muze*: Vlaanderen, het land ‘waar de geest vlees eet’!

Elke genieting wordt meteen poëzie en meestal kort daarop als poëzie in het kwadraat aan de geestelijke immortellen toegevoegd:

> *‘Daar met zijn vieren zitten wij*
> *elkander steeds stom toe te spreken.*
> HERINNERINGEN - GOUDEN KLEI! -
> *zijn standbeelden die nimmer breken.’*
>
> *Wandeldijk (Duinbergen 14-8-60)*
>
> *(derde regel: kapitalen van ons)*

* Ik haal de volledige passus aan, omdat hij verhelderend is bij heel wat werk van Daisne; o.m. in ‘Veritza’ komen ‘al de onderscheidbare gedaantes der Liefde’ ter sprake, en haar complexiteit eveneens in *Baratzeartea.*

Naar Ardennen en Noordzee zijn we 't vaakst teruggekeerd; ook het tripje naar Axel (19/7/62), waar we Filip en Suzy de De Pillecyn toevallig bij Kees Faas hebben ontmoet, is in Duinbergen voortgezet en bij de De Pillecyns in de Patijntjestraat geëindigd. We zijn de hele verdere dag samen gebleven, niet vermoedend dat het Filips laatste uitstapje en laatste foto zou worden, (cf. *Baratzeartea* p.58)

De winterreizen naar Braunwald baadden vanzelf al in een unieke sfeer door het verinnigd en verhoogd levensgevoel van Kerst en jaarwisseling, waarvan vooral het eerste voor Johan Daisne altijd een diepe betekenis heeft gehad. Een groot deel van zijn leven zal hij in zijn jaarlijks kerstgedicht (soms twee, al eens drie) een boodschap brengen van menselijke verbondenheid en solidariteit, van hoop en vertrouwen.

Maar het verblijf in dit ‘sneeuwblanke’ wereldje zal hem ook tot een innigweemoedig kerstverhaal inspireren: ‘Veritza’[13]. We vinden er het bergdorpje in terug, raak en volledig in enkele regels getekend (p.10), met het feestelijke vakantiebedrijf aldaar en de sfeer van de schoonste momenten; het drukke, toch altijd een ietsje mondaine gedoe van de wintersport, waaraan hij slechts deelneemt door voorzichtige wandelingen, met gadeslaan en filmen van Everts skilessen en vele vrolijke of geheimzinnige Veritza's; door een sleetochtje met ons glunderende Grootje naar het nog enkele honderd meters hoger gelegen Rubschen, het chalet-hotelletje van blond hout (p. 11) blakend in de zon, mét de Schokoladentorte; door een Sessellifttochtje naar de Gumen-top, hoewel in duizel en angst, met Marcels opgewekte afleidingsmaneuvers toch weer blij en dankbaar volbracht... Ondanks uitgelatenheid van dans en champagne zijn er de serene ogenblikken geweest van het middernachtelijk uur der hoogdagen, ginds halverwege tussen een schitterende sterrenhemel en de menselijke lichtjes uit het aardse Linthal beneden ons...

‘Maar snel en vreedzaam gaan de dagen...'

Braunwald 1/60

In de geschiedenis van onze vriendschap bekleedt de reis naar de Baskische kust, naar Guéthary, een aparte plaats, onder meer omdat daaruit *Baratzeartea* is gegroeid, dat we letterlijk hebben zien ontstaan.[14]

De hele reisroute, met pleisterplaatsen en hotels, en vooral de drie hoogtepunten der bezoeken als literaire pelgrimstochten: Ciboure, Saint-Paul-lès-Dax en Château-Thierry, die Daisne uitgebreid weergeeft, zijn echt, zonder dat het boek reisbeschrijving of reisverhaal wordt. Dit ligt aan dat typisch Daisniaanse vermogen om in alles diepere verbanden te leggen, vér uit elkaar Eggende elementen in hun wezenskern te duiden, te betrekken in een hogere eenheid. Dit ligt ook aan dé vondst: geen traditioneel relaas van twee

bevriende echtparen op een doodgewone reis, zelfs niet als ‘avontuur’, want niets was vooraf geregeld of besproken. Tegenover Herman zelf: mijnheer T. of D., vinden we hier zijn drie medereizigers: Marthe, Marcel en ik, versmolten tot één personage, de lifter Gratien(ne), en beurtelings verlenen we daaraan de anekdotische toetsjes, terwijl de veelvoudig-interpreteerbare, symboliserende wezenstrekken van deze Gr. niet van buitenaf komen.

Ik bezit nog onze kaart van Frankrijk met de reisweg door een oranje streep uitgestippeld (p.26) en Marcel het zwarte zeil (p.40); loden en relax waren van Herman (p.44) en ondeugend hebben we hem daarop gekiekt onder de grote zwarte paraplu (p.120)! Van de eerste picknick aan de ‘blonde aardeweg’ (p.39) tot de fijne of landelijke hotels (Hotel du Château te Blois, Hostellerie des Pins te Belin, Auberge Celhaya in Guéthary, Hôtel de France in Châteauroux en Demoncy in Dormans) zijn authentiek. Marthe, die overal de fijne, zorgende hand in had, koos ze onderweg uit. Praktische weetjes kwamen vooral van Marcel, die Herman dan plagend de Grosze De Backer (Gratianus) noemde, en hij nam af en toe ook het stuur van hem over (p.85). Ook moest hij, als de trieste weemoed of de angst Herman weer dreigden te overvallen, gauw een grap vertellen of nog weer zingen van Waterke gieten... van de àndere Benoit! (p. 105).

Taalsnufjes werden met mij uitgewisseld, maar samen hebben we wel lekker gezwommen in de oceaan aan het ‘onvergetelijke strandje van Guéthary’ (p. 133), waar dat ‘vous êtes ensemble?’ van de man aan de badhokjes natuurlijk negatief werd beantwoord! Gevieren hebben we genoten van zo menige verfrissing aan een terrasje en van de avondwandelingen: Blois, met het verlichte raam van de student en het vers (p.71), Belin met zijn harsgeur (p.96)... Deze greep uit talrijker voorbeelden volstaat: de lezer mag niet de indruk krijgen, dat het tenslotte toch slechts gaat om een kunstige anekdotiek, terwijl juist Daisnes wijze van aanwenden, inschakelen en ook variëren een diepere dimensie aanbrengt. Want elke afwijking van de zuivere feiten heeft haar betekenis. Ook hiervan een voorbeeld.

Herhaaldelijk moest ik in de auto het Kameraadschapslied uit Anthée zingen en er later de woorden van opschrijven. In Daisnes context paste beter VRIENDSCHAP (p.260) en hij ‘arrangeerde’ heel wat regels, meestal kleine taal- en metrumverfraaiingen; in de tweede strofe wordt het al belangrijker, waar ‘voor *ons* schijnt de zon’ voor *‘elk’* is geworden. Maar vooral de vier laatste regels zijn veelzeggend: de oorspronkelijke tekst links

‘Wij blikken steeds voorwaarts	WORDT	*‘Saam blikken we voorwaarts,*
't Verleden verdwijnt.		*ik zie je gezicht.*
Wij reiken de handen		*jij reikt me je handen,*
en groeten het licht!’		*wij groeten het Licht!’*

Daisne keek immers niet alleen voorwaarts, maar heel veel achterwaarts - men lette op de frequentie van de achteruitkijkspiegel in dit boek - en voor hem kon of mocht het Verleden niet verdwijnen!

Het ontroerende relaas van het bezoek aan Pierre Benoit zelf in diens Villa Allegria, met een luxe-exemplaar van de studie uit 1960 ten geschenke, kan niet volledíger en pakkender dan dit hoofdstuk XVII (p. 152-179), dat aan diens zusters, die nog op het jeugdlandgoed 'La Pelouse' woonden, levert een interessante kijk op Daisnes werkwijze.

Vooreerst was dit niet in het reisdoel begrepen, maar op de terugweg langs Dax overwoog Herman dat we met de exactheid van Benoits plaatsaanduidingen konden onderzoeken of ook dit uitkwam (p.215). Ik had mijn exemplaar van de Benoit-studie op deze reis meegenomen en vond daarin gemakkelijk de gegevens terug: 'Zo gaat Benoit er trots op dat ieder, op het kompas van zijn boek, de plaats van "Mademoiselle de la Ferté" kan terugvinden op een mijl ten noorden van Dax'[(15)]. Het vinden van 'La Pelouse', het hartelijk onthaal door de zusters Benoit, Marie-Thérèse, weduwe Lucien Daudet, en Renée, die verder 'La Crouts' en alle belangrijke plekjes met betrekking tot Benoits werk aanwezen (P.B. p.54, 55, 87 en 90) en nog veel documenten over de jeugd van hun grote Broer lieten bewonderen, dat alles verliep zoals in de roman (p.216-233) en in zo'n 'verhoogde gemoedsstemming', dat Herman mij met trillende handen het schrijfpapier toestak met een 'Toe Lisette, maak jij aantekeningen, ik kan niet kijken, luisteren en schrijven tegelijk...' Die avond zijn we niet ver meer gereden en is het oponthoud gevolgd in Villeneuve- de-Marsan, in het landelijke 'Hôtel de l'Europe' (p.238-241) met het verwerken van 'onze aantekeningen' bij Izarra en Grand Marnier. Telkens als een punt in het zwarte notitieboekje was uitgewerkt, haalde hij een schuine streep door mijn krabbels. Ook die blaadjes bezit ik nog steeds.

De verdere terugrit verliep heel stil, eerst nog door de weemoedige Landes: 'des pins, des pins à perte de vue...' had Melle Benoit zo mooi gezegd. Tot Daisne plots uit het rekje voor zich een stuk papier greep en, de rechter knie wat opgetrokken, iets noteerde, de linker hand nog aan het stuur. 'Ik héb het!' juichte hij alleen, verder niets. Wàt heeft toen geen van ons drieën gevraagd. De verklaring vinden we in de roman naar een veel verder punt van de reis verschoven, vlak voor het afscheid van de lifter, zinvol, want met het aansteken van de vonk was de rol van de magische reisgezel voorlopig uitgespeeld. (p. 306)

In werkelijkheid heeft Marcel erop aangedrongen een heel eind weer het stuur over te nemen, en geen van ons verstoorde die wonderlijk geladen stilte, maar we sliepen niet, zoals verkeerdelijk in een inverview is geslopen!

Nog een tweede omrit (p.280 w.) zou deze trits van literaire bedevaarten voltooien: na het souper au champagne (p.288) en de overnachting in Dormans, reeds in Champagne, waar Hotel Demoncy staat zo echt als op blz. 286-87,

terug naar Château-Thierry (p.294), de historische stad der vermeende voorouders, in het departement van de Aisne, in ieder geval de herkomst van het pseudoniem, gekozen in de dertiger jaren en nu, augustus 1961, voor het eerst betreden! De ruïne van het kasteel domineert het stadje: van de grasvelden binnenin namen we nog elk ons bloempje: 'dollekervel' mee, van de vestingmuur ons klimoprankje en steentje (p.300).

Baratzeartea moge dan ook een klein beetje óns 'Baskisch avontuur' zijn, zoals Daisne het blijkens zijn opdracht in ons exemplaar toch eveneens aanvoelde: 'Voor L. en M., de dierbare gezellen van dit avontuur, èn de geestelijke krenten van de warme pudding op p. 115' (1/63) - en met zijn heerlijk-rijke polyvalentie naast de 'roman van een schrijver', zijn tweede ondertitel, tevens die 'van alle kunstenaars' (p.371) en bovendien nog die van liefde, leven en dood, dus van 'ons aller scheppingsverhaal' (p.379) zoals ik hem reeds elders heb besproken.[16] Hij is tevens Daisnes Graalavontuur, zijn tweede louteringsverhaal na *Lago Maggiore*, maar alleszins, en dit van de eerste tot de laatste bladzijde, een nieuwe roman van de vriendschap, een grootse synthese van het eens aangevangen *'De mens is van eik mens een stuk'*, vermeerderd met een verdiepte balans van winsten en verliezen, zijn volledigste uiteenzetting met alle grote levensvragen: zijn geestelijk testament als Mens en als Kunstenaar. Jawel, Herman, de mens is van elk mens een stuk: het ís een eeuwige en universele waarheid. Daarom zullen zovelen, zoals wij, je heel erg blijven missen, als een stuk van onszelf.

LISETTE DE BACKER (Gent 1930) studeerde Germaanse filologie aan de Rijksuniversiteit te Gent. Behaalde een getuigschrift logopedie bij de Ligue d'Hygiène mentale (Brussel) en volgde vakantiecursussen te Amsterdam en te Cambridge. Was van 1953 tot 1980 lerares aan de stedelijke Meisjesnormaalschool te Gent. Schreef kritische bijdragen in diverse tijdschriften, richtte met haar man Marcel De Backer het kunsttijdschrift Spectraal op en publiceerde de geïllustreerde monografie *Johan Daisne, een evocatie* (1980) en 75 *jaar 'Lyceum' Gent, het verhaal van een school* (1983).

Eindnoten:

(1) Joos Florquin: *Ten huize van...* 10e reeks (Leuven, 1974) p. 19 - vgl. ook p. 40
(2) J.D.: *Filmatiek* (Brussel-Amsterdam, 1956) p. 201
(3) Lisette De Backer: *Johan Daisne, een evocatie* (Willemsfonds, Gent, 1980)
(4) J.D.: *Lago Maggiore* (Brussel, 1956) p. 56
(5) J.D.: *Ganzeveer en kogelpen* (V.P. 162: Hasselt, 1965) p. 48
(6) J.D.: *Mijn levensliedje(s)* (Gent, 1965)
(7) J.D.: *Ganzeveer en kogelpen*, p. 78
(8) J.D.: *Ik heb u alles gegeven* (P 8: Hasselt, 1962) p. 42
(9) J.D.: *Stof op het Kremlin* (Vooruit: 25 juni - 23 juli 1935)
(10) J.D.: *Hoe Schoon was mijn School* - De roman van een leraar (Antwerpen, 1961)
(11) *Johan Daisne zestig* (L. & M. De Backer: Getuigenis, 17e jg. nr. 5, september 1972) blz. 208
(12) J.D.: *Het verhaal van Tantelle* - in memoriam Lisbeth Aerens-Verwest (Handel en Ambacht 9e jaar nr. 8, Gent augustus 1955) p. 393 vv.
(13) J.D.: *Veritza*. Een kerstverhaal (Gent, 1962)
(14) J.D.: *Baratzeartea*. Een Baskisch avontuur of de roman van een schrijver (Brussel, 1962)
(15) J.D.: *Pierre Benoit of de lof van de roman romanesque* (Antwerpen, 1960) p. 158
(16) L.D.B.: - *Aan de wieg van Baratzeartea* (in J.D. 60 cf. nr. 11)
- Daisniaanse schriftuur of hoe het wonder begint met het woord (Spieghel Historiael van de Bond van Gentse Germanisten: Gent Jg. 11 nr. 3-4 / 7-12 / 1969 p. 74 vv.)
- J.D.'s levenswerk: biecht en boodschap (Boek en Bibliotheek, Gent, nr. 8-9/1980)

Antonin van Elslander *Herman Thiery, lid van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde en van de Commissie voor Advies van het Nationaal Fonds voor de Letterkunde*

Herman Thiery werd door de Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde in haar vergadering van 21 juni 1967 verkozen ter vervanging van Herman Teirlinck, overleden op 4 februari van dat jaar, welke verkiezing bekrachtigd werd bij Koninklijk Besluit van 30 juni 1967. In de openbare vergadering van 25 oktober werd hij als lid begroet door Raymond Herreman, waarop hij dan zelf hulde bracht aan zijn voorganger Herman Teirlinck. Beide teksten werden opgenomen in de Verslagen en Mededelingen 1967 van de Academie, respectievelijk pp. 662-666 en 667-673.

Herman Thiery overleed te Gent op 9 augustus 1978. Tijdens de vergadering van 18 oktober werd de rouwhulde van voorzitter P.G. Buckinx, die afwezig was, door mij voorgelezen.

Tijdens zijn meer dan tienjarig lidmaatschap van de Academie trad Herman Thiery weinig op de voorgrond en zijn aandeel in haar werkzaamheden is eerder bescheiden gebleven. Lid van de Vaste Commissies voor Moderne Letteren en Cultuurgeschiedenis, woonde hij de maandelijkse commissievergaderingen, die in de voormiddag worden gehouden, slechts zelden bij, behalve dan wanneer deze werden vervangen door een literair salon, een initiatief van vaste secretaris Maurice Gilliams om de literatoren onder de leden gelegenheid te bieden te spreken over en voor te lezen uit eigen werk. Zo was Herman Thiery aanwezig op de literaire salons van Raymond Herreman (20 maart 1968), Paul Lebeau (17 februari 1971), Bert Decorte (22 november 1972) en hield hij zelf een literair salon op 15 april 1970. Hij sprak er over zijn *Filmografisch lexicon der wereldliteratuur*, las een kort opstel over *La Dame aux Camélias, zestigste filmjaar van een schone slaapster* en droeg tot slot enkele recente eigen gedichten voor.

Verder werd door het bestuur ook gepoogd Herman Thiery in de werking van de Academie te betrekken door hem aan te duiden als commissie- of jurylid, maar meestal bedankte hij of wenste hij als zodanig te worden vervangen. Wel was hij eenmaal lid van de keurraad voor een prijsantwoord over *De poëtiek van Johan Daisne. Theoretische analyse en toepassing in enkele van zijn voornaamste werken*. Zijn kort verslag als derde beoordelaar over de ingezonden verhandeling van Mej. Christiane van de Putte is afgedrukt in de Verslagen en Mededelingen van 1975, pp. 170-171. De studie zelf werd achteraf grondig om- en bijgewerkt en verscheen in 1979 onder de titel *De Magisch-Realistische Romanpoëtica in de Nederlandse en Duitse Literatuur.*

Aanvankelijk woonde Herman Thiery vrij regelmatig de namiddagvergaderingen bij, althans tot 1974. In 1975 kwam hij enkel naar de januarivergadering. In 1976 was hij op geen enkele vergadering en zijn aanwezigheid op de openbare vergadering van 26 oktober 1977 zou zijn laatste bezoek zijn aan het gebouw van de Koningstraat.

Herman Thiery was ook lid van de Commissie voor Advies van het Nationaal Fonds voor de Letterkunde, waar hij in april 1971 Raymond Herreman had opgevolgd. Gewetensvol en meestal in positieve zin bracht hij advies uit over de publikaties die hem werden voorgelegd. Na 1974 verscheen hij echter niet meer op de vergaderingen. Ik wist dat hij tegen deze bijeenkomsten opzag en daarom ging ik hem in mijn hoedanigheid van secretaris opzoeken in de vlakbij gelegen stadsbibliotheek, als een of ander moest geregeld worden. Zo ook die 16de mei 1978. Hij was toen al op rust als directeur van de bibliotheek, maar zijn opvolger was nog niet aangeduid en hij kwam gewoontegetrouw nog bijna iedere namiddag naar het gebouw aan de Ottogracht. Hij zag er die dag eerder gedeprimeerd uit: het overlijden van zijn geliefde moeder drukte nog steeds zwaar op hem. Na het afhandelen van een paar zakelijke aangelegenheden bleven we nog even napraten. Ik had Herman Thiery persoonlijk leren kennen tijdens de repetities van *Tine van Berken*, op 19 februari 1945 opgevoerd in de Gentse K.N.S. door een groep studenten en leerlingen onder de leiding van de auteur. Wij waren sedertdien in contact gebleven. Hij wist dat ik zijn werk apprecieerde - ik was lid van de jury toen *De neusvleugel der muze* in 1960 met de staatsprijs werd bekroond - en regelmatig stuurde hij mij zijn publikaties met opdrachten van zijn sierlijke hand. In de laatste jaren was zijn literaire produktie schaarser geworden. De bewerking van zijn monumentaal Filmografisch Lexicon nam hem sterk in beslag en diende tevens als een soort alibi voor een verminderde literaire creativiteit waar hij niettemin onder leed. Met zichtbare voldoening deelde hij mij dan ook mee dat zijn *Verzamelde Gedichten* en een nieuwe bundel verzen weldra zouden verschijnen. De gedrukte stemming was zelfs helemaal opgeklaard toen ik afscheid van hem nam. Ik kon toen niet vermoeden dat het onze laatste ontmoeting zou zijn.

Persoonlijk bewaar ik een vertederde herinnering aan deze ingoede, overgevoelige en daardoor juist zo kwetsbare man, voor wie vriendschap geen ijdel woord was.

ANTONIN VAN EISLANDER (Gent 1921) studeerde Germaanse filologie aan de RU Gent, waar hij in 1950 promoveerde op een verhandeling over *Het Refrein in de Nederlanden tot 1600*, die in 1953 werd gepubliceerd. Hij was achtereenvolgens assistent (1946), bibliothecaris (1955), docent (1957) en gewoon hoogleraar (1962) aan de Gentse universiteit waar hij thans directeur is van het Seminarie voor Nederlandse Literatuurstudie en van

het Seminarie voor Middelnederlands. In 1967 werd hij verkozen tot lid van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. Hij bezorgde een aantal tekstedities en werkte mee aan een dertigtal tijdschriften en verzamelwerken. Naast de literatuur van de Middeleeuwen en de rederijkerstijd, gaat zijn belangstelling ook naar figuren als Bredero, de gezusters Loveling, Cyriel Buysse, August Vermeylen en Karel van de Woestijne.

Rik Lanckrock *Johan Daisne, mijn magisch-realistische vriend*

Wat zet een schrijver ertoe aan een pseudoniem te kiezen?

Wellicht 1001 redenen. Vele ervan zijn beslist van romantische aard: een naam die als het ware de twee-eenheid van droom en werkelijkheid verenigt, een naam die beter de lading dekt dan deze van de burgerlijke stand.

Toen Herman Thiery, de doctor in de ekonomische wetenschappen die kunstenaar werd, verkoos te publiceren onder de vlag van Johan Daisne zullen er hem tal van impulsen bewogen hebben. Twee ervan waren het behouden van de Germaanse aard met het welluidend Johan en tevens verwijzen naar de streek van de Franse rivier de Aisne, regio waar de Thiery's menigvuldige aanknopingspunten hadden.

Johan Daisne: twee-eenheid in allerhande opzichten, uiting van zijn ambivalente wezen, van zijn sterk geladen bipolariteit. Lang geleden heb ik trouwens Johan Daisne eens een uitleg horen geven over dat pseudoniem en het staat mij voor dat voornoemde elementen hierbij een doorslaggevende rol hebben gespeeld. Zijn ex-libris liegt er niet om: een verwijzing naar verscheidene hem dierbare symbolen, onder meer 'Château Thiery'.

Het bestaan van deze Gentse schrijver is steeds beheerst geweest door een buitengewone dubbel-, eigenlijk meer zelfs een veelwaardigheid: door en door Vlaams maar met een hang naar de Latijnse, Keltische en Slavische wereld; van nederige afkomst en toch verwant aan kasteelheren; studies in exacte en nuchtere wetenschap maar dichter van kindsbeen af (getuige zijn verering voor de stomme film, zijn liefde voor de zevende kunst die hij tot zijn dood trouw bleef); zoon van een vader (Pipa) die een onvergetelijke geleerde in de natuurwetenschappen was en niettegenstaande zijn opvoeding de richting kiezend van de poëzie uit en voor het leven; nauwgezette ambtenaar als direkteur van een door hem onberispelijk georganiseerde stadsbiblioteek en tegelijk romanticus in hart en nieren; kritisch beoordelaar van films en meteen verheid tot en met op het medium; uitermate zakelijk in praktische aangelegenheden doch ongemeen sentimenteel in heel wat levenskwesties; enz.

Die zo felle tegenstellingen, die harmonisch in evenwicht werden gehouden, waren als het ware de voedingsbodem van zijn kunstfilosofie - het magisch-realisme - die niet enkel zijn volledig werk maar zijn ganse persoonlijkheid schraagde.

Mijn kennismaking met Daisne dateert van 1942 toen ik voor het eerst *De trap van steen en wolken* las. Ik voelde onmiddellijk dat dit boek niet alleen een weergaloze mijlpaal was in onze letteren maar ook in het eigen bestaan. Ik zal Daisne altijd dankbaar en erkentelijk blijven voor de magisch-realistische poort die mij toegang gaf tot het oeuvre van Hoffmann, Stevenson, Piran-

dello, Kafka, Bontempelli, Kasack, Benoit, Alain-Fournier, Wilde, Haggard, Poe, Meyrink, Ray, Jünger, Cocteau, enz., tot zovele schitterende films en fascinerende schilderwerken.

Mijn persoonlijke kennismaking dateert uit 1944. Johan Daisne had voordien een paar gedichten van mijn hand gepubliceerd in het door hem uitgegeven tijdschrift voor poëzie 'Klaver(en)drie'. Ik zie me nog als beschroomde bewonderaar aanbellen aan het nummer 4a van de Groot-Brittanniëlaan te Gent. Johan Daisnes moeder opende de deur, liet me in de ontvangkamer even wachten, doch overlaadde mij nadrukkelijk met raadgevingen om de goede gang in haar huishouding niet te verstoren. 'Mams' werd een levende verschijning, de zo lieve en vooral hyperbezorgde moeder van de door mij zo gewaardeerde auteur, de echtgenote van de stichter van het schoolmuseum die in mijn ogen bovenmenselijke allures had aangenomen, èn door zijn kennis van alles wat met de natuur te maken had, èn door zijn verrassend innemende wijze waarop hij met jonge mensen kon omgaan, een Tolstoj-figuur die op elke bezoeker van zijn museum een diepe indruk maakte. Na dit preludium volgde een vervoerend onderhoud in de werkkamer van Herman, een aanloop naar een hechte vriendschap, een drukke briefwisseling (zijn stijlvol, sierlijk handschrift was een treffende exponent van zijn voornaam imago) betreffende 'Klaver(en)drie' en gedurende vele jaren ook over 'Arsenaal', het tijdschrift voor letterkunde dat na de bevrijding werd opgericht en waarvan ik de hoofdredakteur was, een blad dat tientallen bladzijden gewijd heeft aan het werk van Johan Daisne.

Alvorens verder te gaan wens ik twee punten te verduidelijken, nl. de vérstrekkende betekenis van *De trap van steen en wolken* en *De charade van Advent*, Daisnes toneelstuk dat op 19.12.1943 in de K.N.S. te Gent werd opgevoerd in een regie van Michel Van Vlaenderen. Voor mij staat het vast dat eerstvernoemde roman niet enkel een hoogtepunt is in de Vlaamse letteren maar dat dit op een dubbel plan handelend verhaal de mens Daisne voluit tekende: zoals Evert is in het boek zo was de auteur, voortdurend geslingerd tussen een romantische, irreële, magische wereld en de keiharde zakelijkheid. Daisne kon immers niet alleen fantaseren maar ook zeer nuchter zijn, in het dagelijks bestaan en in zijn professioneel leven. Zo herinner ik mij talrijke staaltjes van zijn betrokkenheid in het maatschappelijk gebeuren. Eens tijdens het bekendmaken van de uitslagen van de parlementsverkiezingen belde hij mij rond 2 uur 's nachts op om zijn ontmoediging uit te spreken over het verlies van zetels voor de socialisten. Inmenging in zijn intimiteit verdroeg hij moeilijk en hij aarzelde nu en dan niet om kordaat de rustverstoorder terecht te wijzen. Ik denk meteen aan de tweespalt van die kunstenaar die, hoe romantisch hij ook was, zich met de verbetenheid van een boekhouder oplegde per dag een flink aantal bladzijden te schrijven. Zelfs na een fuif, waar hij zich ontzettend gezellig en uitbundig had gedragen, schoof hij plichtsgetrouw achter zijn

bureau. Op één van die heerlijke avonden zaten we samen met een groep vrienden. Daisne was vanzelfsprekend de spil en zorgde voor de sfeer. Plots vroeg hij mij dringend in een bepaalde herberg, waar hij de song 'Again' ten geschenke had gegeven, die plaat op te halen om hier de stemming nog meer geladenheid te geven. Ik zal nooit de rit op een motorfiets dwars door de stad vergeten. Herman kon zich ook als een echte belhamel gedragen. Aan het stuur van zijn wagen kon hij zodanig opgaan in een gesprek dat hij vergat dat hij middenin het verkeer zat.

Maar laat ik op *De charade van Advent* terugkomen. In die oorlogstijd - einde 1943 - was het niet enkel moedig te schwärmen met magisch-realisme dat volgens de Duitse overheid vlug zweemde naar ontaarde kunst, maar het was nog veel gevaarlijker te zinspelen op witte en zwarte magie om symbolisch aan de bezetter duidelijk te maken dat de auteur koos voor het verzet. Dat hij daar heel wat last van ondervond hoeft nauwelijks beklemtoond. Doch Daisne, de leraar Duits aan de kweekschool (normaalschool) voor meisjes te Gent, was uitgesproken anti-Duits, of liever anti-nazi, en hij stak dat niet onder stoelen of banken. Hij was trouwens een aktief lid van de verzetsbeweging. Met *De charade van Advent* bekende hij politieke kleur en slingerde hij een totaal nieuw genre in de Vlaamse toneelwereld. Deze opvoering doet mij logischerwijze denken aan de voorstelling van *Tine van Berken* op 19.2.1945, evenzeer in de K.N.S. te Gent. Regisseurs waren de auteur, André Waterschoot, met medewerking van Michel Van Vlaenderen en Frans Roggen. Voor de vertolking stonden overwegend studenten van de universiteit, de normaalschool en dergelijke in. Ik citeer André Waterschoot, Paul Van de Velde, Georgette De Rijcke, Michel en Leo Thiery (zijn broers), Antoon van Elslander, Alex Bolckmans, Marthe Kinaupenne (later Daisnes tweede echtgenote), Emiel Willekens, Flor Demedts en zovele figuren die grote bekendheid verwierven. Het was een heerlijke gebeurtenis die door een deel van die vertolkers jaren later, namelijk op 25.2.1957 werd hernomen. Die opvoering werd gevolgd door een knalfuif die iedere deelnemer beslist nog fris in het geheugen ligt. Mijmerend over die sfeer wens ik stil te staan bij de geest van Daisnes volledig werk. In zijn jonge jaren was zijn leuze 'Je donne' (zinspelend op zijn pseudoniem). Dat was geen boutade. In het dagelijks bestaan gaf hij zich onvoorwaardelijk, maar vooral zijn werk is doordrenkt van ongemeen subjektieve elementen. Vaak wordt de stemming in zijn oeuvre bepaald door subtiele details, door verwijzing naar symbolisch geladen voorwerpen, gebeurtenissen, houdingen, door een hang naar de achtergrond (betekenis) van tekens en gebaren, door het zinvol spelen met de dubbelwaarde van namen. Zijn werk is een vervloeiing van irrationele en verstandelijke elementen, van sentiment en rede, een kulminatiepunt van verleden, heden en toekomst, geloof en weten. In dat werk speelt ook de voornaamheid en de stijlvolle omgang met mensen een niet te onderschatten rol. In onze keiharde en

jachtige tijd kan dit alles voor velen vreemd schijnen, een tikje gechargeerd en maniëristisch misschien. Niettemin was de levenssfeer van Daisne zoals de wereld van zijn boeken (de vertederende hoofsheid incluis) en ik blijf erbij dat wij momenteel zg. gevoeligheden en regels van wellevendheid veronachtzamen en dat we zulks eens zullen betreuren. Uitingen van non-agressie (en dat is beleefdheid overwegend), waarde hechten aan tekens, feeling hebben voor een vierde dimensie of magie, een diep besef dat er tussen hemel en aarde wellicht altijd onverklaarbare dingen zullen gebeuren... dat alles maakte het leven van Daisne rijker en behoedde hem voor verkilling, vervreemding en verstarring.

Eenzelfde trend vindt men op fijnzinnige wijze terug in het oeuvre van Hubert Lampo, eveneens een intieme vriend van Daisne. In zijn boeken geeft hij blijk van een uitzonderlijke verwantschap met Daisne, ook al draagt elke roman en novelle het krachtig Lampo-merkteken.

Die zo tedere sensibiliteit van de mens en de schrijver Daisne - die in al wat hij deed tot uiting kwam en hem meteen uiterst kwetsbaar maakte - is erg belangrijk om de persoonlijkheid van de Gentse auteur te doorgronden en aan te voelen. De wereld van Daisne en van alle magisch-realisten getuigt van een uitzonderlijke diepgang, van een mysterieuze onderlaag en een historische, mytische en psychologische background waaraan velen al te driest voorbijlopen. Zeker in onze computertijd.

Daisne heeft voor mij zeer veel betekend, èn als schrijver, èn als mens. In de eerste jaren van zijn huwelijksleven gingen mijn vrouw en ik geregeld bij hem aan huis. Later, opgeslorpt door het teater, kon ik die vriendschap niet meer zo frekwent onderhouden. Twee anekdotes uit die tijd. Eens zaten we gezellig te eten, vanzelfsprekend na een uitvoerig ritueel tussen Daisne en zijn vrouw. Het gesprek ging over spoken, meer bepaald naar aanleiding van een verhaal in *Schimmen om een schemerlamp* en toen ik vrij schamper mijn skepticisme úitte over dat soort verschijningen vloog Daisne heftig uit om mij als het ware te bezweren evenzeer in spoken te geloven, spoken dan nog die in de kelder sigarettenpeukjes achterlieten. Soms tijdens stormachtige nachten zwom hij in sentimentaliteit. Hij fantaseerde er dan op los tot zelfs in de vijfde dimensie en het merkwaardige was wel dat hij daar op het ogenblik en ook nadien hardnekkig in geloofde. Daisne kon bovendien uitermate attent zijn. Zo wist hij dat ik een vereerder was van Georges Simenon. Tijdens de Wereldtentoonstelling 1958 was Daisne lid van de jury van het Filmfestival (cfr. zijn essay *Feest van de film*). Die jury werd voorgezeten door Simenon en Daisne had hem al mijn artikels over zijn romans laten inzien en hem een foto met dedikatie gevraagd. Eenzelfde gebaar deed hij toen *De trein der traagheid* (*Un soir, un train*) verfilmd werd (1968). Hij bezorgde mij een mooie foto van Anouk Aimée, een door mij bijzonder geapprecieerde aktrice.

Telkens er van zijn hand een werk verscheen het hij nooit na mij een eksem-

plaar met een vriendelijke opdracht te bezorgen, doch twee gebeurtenissen in dit verband hebben mij erg ontroerd. Een eerste toen mijn dochter Maud geboren werd. Haar naam (titel van één van Daisnes verhalen uit *Zes domino's voor vrouwen*) stond reeds lang vast, vóór er sprake was van een dochter in ons gezin. Bij haar geboorte Eet Daisne ons zijn *Lantarenmuziek* met een weergaloze opdracht aan het adres van onze Maud geworden. Een tweede maal stond ik sprakeloos toen bleek dat Daisne zijn essay *Pierre Benoit* had opgedragen aan mij, de 'romaneske vriend'.

Daisne was niet enkel mijn vriend, hij was tevens mijn peter bij tal van verenigingen en speciale gebeurtenissen.

Hij had bizarre gewoonten. Zo zette hij nooit een voet over de drempel van een kliniek om een bezoek af te leggen. Hij verafschuwde ziekenhuizen. Niettemin werden zijn tweelingbroers en zijn zoon Evert (die trouwde met een meisje dat evenzeer Maud heet - Daisne zal dan weer eens gezegd hebben dat het toeval de dingen goed doet) doctor in de geneeskunde. Hij telde, net als zijn held uit *De trap van steen en wolken*, het aantal sigarettenpeukjes en dronk dikwijls sterke koffie, veelal met een kannetje water naast de filter, zogenaamd voor het verdunnen. Als zijn vrienden het waagden hierop te zinspelen was zijn repliek steevast: 'beter koffie met dit water (dat hij wellicht zuinig gebruikte) dan helemaal geen koffie'.

Hij was gevoelig voor attenties, doch hij was op dit stuk zelf een voorbeeld. Nooit zou hij nagelaten hebben voor een gebaar te danken of bij een of ander gebeuren iets speciaals te doen. Hierin getuigde hij van een hoofsheid, die enigszins oudmodisch aandeed, maar toch hartversterkend was. Kwam een auteur in de stadsbiblioteek spreken (bijvoorbeeld bij de tientallen voordrachten georganiseerd door de Gentse leesklub Boekuil) dan kon de schrijver erop rekenen dat er rond zijn figuur door Daisne een tentoonstelling op punt werd gesteld. Daisne heeft veel eerbetoon en sukses gekend, doch hij was niet gebrand op mondain gedoe en men kon hem nagenoeg nooit overreden ergens een lezing te houden of een vergadering bij te wonen. Alhoewel hij de afzondering zocht (ook bij zijn menigvuldige bioskoopbezoeken met het oog op het schrijven van zijn beschouwingen over film hield hij zich van iedereen afzijdig) desolidariseerde hij zich echter niet. Wat hij voor zijn vrienden trachtte te bereiken is niet te tellen. Als hij kon betrok hij ze steeds bij manifestaties waarvoor men hem om advies had gevraagd.

Een paar uren na zijn onverwacht overlijden bezocht ik, samen met mijn zoon Wim en mijn dochter Maud, zijn zo charmante echtgenote Marthe, die hem een enorme steun heeft verleend, en zijn innemende zoon Evert.

Langs deze weg zou ik hen willen danken omdat ze mij toen toegelaten hebben aan Daisnes sterfbed een reeks foto's te maken van de man die ik oprecht bewonderde als mens en kunstenaar, een man die één van mijn trouwste vrienden was en in mijn bestaan tot op vandaag de dag nog een uitzonderlijke betekenis vervult.

RIK LANCKROCK (Gent 1923) is Subregionaal Direkteur van de Rijksdienst voor Arbeidsvoorziening te Kortrijk en ondervoorzitter van de Raad van Beheer van het Nederlands Toneel Gent. Als essayist en criticus werkte hij aan tientallen tijdschriften mee en was hoofdredakteur van het letterkundig tijdschrift 'Arsenaal'. Publiceerde poëzie, toneel, luisterspelen, teaterkritiek gedurende 25 jaar, aforismen en essays. Verwierf vooral ruime bekendheid met *Praatjes van een humanist* bij BRT 2 en 3.

Karel Jonckheere *Daisniana*

1 In mei 1946 werd een hele groep letterkundigen uit Vlaanderen ontvangen in Amsterdam door pas een jaar bevrijde Nederlandse auteurs. Deze verbroedering was vooral het werk van Maurice Roelants. Samen met hem en zijn vrouw en wat andere vrienden hadden we het vliegtuig genomen om 'zonder omwegen' ter plaatse te geraken.

Tijdens de vlucht van een uur maakten we een vrijblijvend plan op om het kontakt Noord-Zuid weer op te nemen en na vijf jaar afzondering en vervreemding de zaak, én hartelijk én praktisch, eens voor goed te ijken. In 'De Vlaamse Gids' van dat jaar, pp. 385-390, schreef ik een stukje: 'Holland- België of de literaire draw. Een appel tegen de dorst der staatkundige ontgoochelingen'.

Vóór de eerste wereldoorlog waren de literaire uitwisselingen spontaan, open en deugdelijk. Gesteund op persoonlijke waardering, zonder officiële verplichtingen, eerder geïmproviseerd met de voordelen en tekorten vandien. Vlamingen zaten in redakties van Hollandse tijdschriften, want aangevoeld als beschaafde en organische noodzaak. In 1945 kwam een nieuw element spelen: de oorlog en beider apart lijden zorgden als het ware voor een nog intenser vertedering voor elkaar. Ik herinner mij dat onze dames nylon kousen mee hadden voor de Noordelijke vriendinnen, wat dan weer een zuurzoet gesprek teweegbracht over de 'bene-luxe' van de Belzen.

Deze samenkomst was onder meer van belang voor de medewerking aan elkaars tijdschriften.

Wie van ons gevraagd werd om mee te werken aan Hollandse periodieken, wist dat geen bedrog mocht gepleegd worden bij het bespreken van Vlaams werk. Chauvinistische verheerlijking van de eigen, dat wil zeggen Zuidnederlandse boeken, zou verraad betekenen voor de hernieuwde osmose; verraad was er op wereldformaat al genoeg geweest.

In Amsterdam leerde ik Anthonie Donker kennen, D.A.M. Binnendijk, Eduard Hoornik. Alle drie vroegen ze mee te werken, respectievelijk aan 'De Gids', de 'Kroniek voor kunst en kuituur', 'Ad interim', het 'Critisch bulletin', 'De nieuwe stem'. Op mijn beurt zou ik hier, niet als tegenprestatie, louter uit informatieplicht en overtuigd genoegen, aandacht vragen onder meer voor Henriëtte Roland Holst, D.A.M. Binnendijk, Cola Debrot, A. Marja, Eric van der Steen, Ferdinand Langen, P.N. van Eyck.

Een stukje in het 'NVT', *Tiveelingpennen* genoemd, verduidelijkte mijn standpunt: de korrelatie Holland-Vlaanderen moet met verse blik bekeken. Wat voorafging dient binnen een aureool van vergeestelijkte sympatie te blijven. In dit licht schreef ik voor het 'Critisch bulletin' 1947, pp. 401-404, over

Johan Daisnes schetsen *Schimmen om een schemerlamp.* Ik betitelde het ietwat driest *Daisne, fibroom in de Vlaamse letteren.*

Ik heb zelf veel geschreven sindsdien maar een ‘vleesboom’ ben ik niet geworden. Er zijn boeken die men schrijft voor zichzelf, en boekjes die gemaakt worden met evenveel plezier, eerder te danken aan de uitvinding van de boekdrukkunst dan aan organische mededeelzaamheid. De verstandigen zullen ernst en spel niet verwarren. Maar het blijft een misverstand wanneer het succes van een waar boek verleidt tot het ledigen van de lade, waarin de krabbels zijn terecht gekomen.

Bij het verschijnen van *De trap van steen en wolken*, 1942, had ik Daisne een brief uit bezet Oostende geschreven en onbevangen mijn waardering voor hem uitgesproken. Ik was een uiterst matig bewonderaar van het eeuwenoude foefje ‘magisch realisme’, maar *De trap* leek me een geslaagde worp naar een te proberen flirt tussen dag en droom.

Schimmen om de schemerlamp hield ik voor ‘des fonds de tiroir’, vreesde het ergste voor de kwaliteit van verder werk bij Daisne en meelopers, wilde meteen Nederland ervoor waarschuwen dat ik een waakhond was. Ik stond wel achter Jean Cassou's uitspraak ‘les Flamands sont les réalistes de l'invisible’ maar houd mijn hart vast, grimlach, als ze de magiërs van de werkelijkheid pogen te spelen. Daarvoor zijn we niet Oosters genoeg. Op enkele parabelen na is zelfs de Bijbel ons een vreemd boek gebleven.

Dit ongeveer had ik meegedeeld in Donkersloots ‘Critisch bulletin’.

Kort na het verschijnen van het nummer ontving ik een brief van Daisnes ouders. Mijn artikel had hun, schreven ze, veel verdriet bezorgd. Ze zaten te treuren en hadden medelijden met de zoon voor mijn hard oordeel. In de toekomst mocht ik hun dit niet meer aandoen.

Bij eerste lezing vond ik dit een ontroerende reaktie en een vleugje berouw was mij niet vreemd. Zijn we inderdaad niet een beetje cynisch bij besprekingen op zuiver literaire motieven, - of een beetje te goedjonstig op sentimentele gronden? Namens wie of wat spreken we wel?

Naderhand vroeg ik me af wie het initiatief tot deze brief had genomen. Vader en moeder alleen? Ik had het recht het geval te relativeren. Wist de zoon af van het ouderverdriet? Had hij zijn toestemming gegeven voor deze diplomatische zet?...

De oorlog had me sceptisch gemaakt, hoewel ik dan weer de verbondenheid van de familie uiterst mooi vond. Volstrekt bekeken zou ik literaire kritiek nooit willen verwarren met persoonlijke bejegening, er zijn nu eenmaal regels bij het spel voor wie zich aan de openbaarheid prijsgeeft.

Ik poogde dit alles zo sereen mogelijk te verwerken. Tenslotte heb ik de ouders Thiery, bij wie ik eveneens zin voor humor onderstelde, een kort briefje gestuurd, in dezer voege:

‘Zeer geachte Mevrouw en Heer Thiery, - ik dank u voor uw welgemeend

schrijven en heb het voor antwoord overgemaakt aan mijn moeder. Met hartelijke groeten.'

Toen ik veel jaren nadien in de kliniek van professor François te Gent van mijn troebele lenzen werd bevrijd, kwam Hermans moeder me vriendelijk bezoeken. Ze had bloemen mee, en om onze vroegere korrespondentie hebben we olijk-sereen geglimlacht. Mijn moeder was toen, helaas, al vele jaren dood.

2 Op 30 mei 1972 laat Daisne me weten dat hij geen enkel bezwaar koestert tegen het publiceren van de grafologische ontleding van zijn handschrift. Lannoo had me om een serie analyses gevraagd en eer we wilden overgaan tot de uitgave van *Toon me hoe je schrijft, 50 auteurs grafologisch ontleed*, Tielt-Utrecht 1972, werd aan ieder gevraagd of zulks mocht. Van twee mocht het niet, van een derde wel, mits 10.000 fr.

Vandaag even gegrasduind in de vele briefjes van wie steeds zijn mededelingen besloot met 'Steeds je Herman'.

Eén houd ik wat langer tussen de vingers. Geschreven op papier van de 'Ciné Club gantois, Les amis de la lanterne magique, A.S.B.L. Affilié aux fédérations beige et internationale de Cinéclubs. Secrétariat: 47, rue Neuve Saint-Pierre, Gand. Téléphone 518.89.'

Het is geen echte brief. Vier strofes, huppelend op vlotte rijmen. Wie gewend is gedichten te lezen, in vrije versvorm of in metrum plus rijm, hoort dadelijk een belletje klinken: dit is geen gedicht, eerder een speelse missieve, het rijm relativeert de ernst van de inhoud zonder dat deze daarom helemaal fantasie is. Ik herinner me dat de mannen van het 'Fonteintje' dikwijls op rijm naar elkaar schreven, Van de Woestijne en de Tachtigers hadden het hun trouwens voorgedaan. Een beetje alsof ze hun 'echte' gedichten ook niet te serieus opnamen, wat hoegenaamd niet waar was.

Daisne rijmde zo gemakkelijk dat ik op een bepaald moment wèl begon te twijfelen aan wat ludiek was bij hem, wat bittere ernst. Me buigend over zijn handschrift, eveneens vlot uit de pen vloeiend, kwam ik tot de konklusie: 'Daisne is een scriptor die zich zonder moeite kan toevertrouwen aan het papier'. Dat hij rijk is aan ideeën wordt niet betwijfeld. Daarvoor is hij te beslagen als honnête homme. Of hij, dichtend, - ik ben steeds geneigd *rijmend* te schrijven -, ons kan overtuigen, is een andere zaak.

Daarenboven is hij niet gespeend van een zekere humor, onschuldig en beschaafd, soms in de richting van de 'Gentse lol', de soort waarvan Gide, meen ik, zei dat ze is 'la fiente de l'esprit'.

Op 25 juli 1951 werd te Oostende de zevenmaander Floris Jonckheere-Deketelaere geboren. De volgende dag vertrok zijn vader met Maurice Roelants naar Kongo om daar het tienjarig bestaan van het tijdschrift 'Band' te herdenken; de eerste namens het ministerie van Nationale Opvoeding, de andere namens 'Koloniën'. Het was een hele sensatie, na vijfenveertig jaar, voor het eerst als vader op reis te gaan.

Zes weken later schreef oogarts Herman van Oye, kleinzoon van de ‘u’ uit ‘Die navond en die roze’, in de rand van een krant, die hij uit mijn jaszak haalde, het woord ‘blind’; drukte een wijsvinger op de lippen, opdat de moeder nog niet zou vernemen dat de anders zeer gezonde zoon door een gril van de natuur haar nooit zou zien.

Op 21 maart 1961 ontvingen we in Rijmenam Daisnes rijm-brief. Ik weet niet of de tekst voorkomt in een van zijn bundels; vermoed dat geen bezwaren tot publikatie bestaan:

Een kleine jongen op een feest,
waar we te zamen zijn geweest,
ik blijf, ik blijf maar aan hem denken.
Slaap, Floris, wie ik niets kan schenken.

Slaap rustig, bloesemige knaap,
die mij niet zien kan: oude aap,
waarvan de blikken staan te stuiten
tegen de nachtelijke ruiten.

Want ik *zoek in de nacht de zon,*
een ding dat nimmer, nimmer kon,
terwijl zelfs in de daagse herrie,
ze schitteren voor jou, de sterren!

Slaap, kind, en je zult schoon ontwaken.
Ik wil mijn ogen je vermaken
opdat we samen, helderblind,
nog knaap zijn eens en oude vriend.

Ach, dichters...

Diezelfde avond heb ik Van de Woestijnes *Het bergmeer* uit het vertrouwde rek gehaald. Het begint met *De blind-geborene* en eindigt met *De blind-gewordene.* Waarvan het slot luidt: *‘...mijn voet op de ijdelheid der schriften...’*

Wat niet belet dat Herman Thiery een zeer lieve man was. Een dichter kan nu eenmaal méér geven dan de mens die hij maar is.

KAREL JONCKHEERE (Oostende 1906) is vooral bekend als elegisch en ironisch dichter over het dagelijks bestaan. In *Poëtische inventaris* (1972) verzamelde hij tot nog toe het volledigst zijn gedichten sinds 1933. Zeer aangenaam om lezen zijn de reisboeken en sinds enkele jaren de chronologisch opgezette reeks autobiografische geschriften. Een gouden overvloed van anekdoten siert zijn prozaïsch werk. Eenmaal waagde hij zich

ook aan de poëzietheorie met het essay *De poëziemuur doorbreken* (1958). Publikaties van vertalingen, hertalingen en bloemlezingen duiden op een ongewone vitaliteit. Ook in radio en televisie is hij een bekende.

André Delvaux *Een filmatisch verbond*

> *'De muze is geen delfstof, geen vloeistof geen gas - zij heeft "onze" gedaante, "ons" hart, "onze" geest. Delvaux heeft ze met vrucht bezocht. Hun kind is me dierbaar.'*
> Johan Daisne

'In 1948 ontmoette ik Johan Daisne in de Vlaamse Klub te Brussel, waar hij voor ons, studenten in de Germaanse filologie, een lezing hield over "wat is een persoonlijke bibliotheek?". Zijn even tevoren verschenen *De man die zijn haar kort liet knippen* scheen ons, studenten van "Geen taal, geen vrijheid", een verwarrend mooi boek. Waarom het mij zo diep getroffen had, was ik toen niet in staat duidelijk te formuleren. Vijftien jaar later stelde de Filmdienst van de BRT me in de mogelijkheid een speelfilm te draaien. *De man* had ik mij doorgewerkt: de verfilming zou me misschien toestaan essentiële vragen te stellen op een gepaste wijze, wat ook een manier van antwoorden is. Vragen stellen: dat scheen in de film het voornaamste. Wie is Miereveld, die tevens God-fried heet? Wie is Fran? Waarom werkt de schoonheid zo vernietigend? Waarom komt Govert pas tot bewustwording wanneer hij in volkomen afzondering de nederigheid ontdekt? In de film blijft, evenals in Daisnes roman, het slot open. Zoals Govert het zegt: de waarheid is twee- of meerledig.'

Tot zover André Delvaux, naar aanleiding van de verfilming van *De man die zijn haar kort liet knippen*.

Deze getuigenis bewijst overvloedig hoe dicht de student en later de cineast Delvaux bij de gevoelswereld van Daisne stond: een verwantschap waar de cineast zich emotioneel van bewust was, maar die hij toen, bij de aanvang van zijn filmcarrière, moeilijk duiden kon, en waarvan zijn filmografie uiteindelijk de beste uitdrukking wordt. André Delvaux heeft immers dit met Johan Daisne gemeen, dat ook hij gelooft in het filmmedium als uitdrukkingsvorm van de spanningen van de innerlijke gevoelswereld van de mens. De overtuiging dat film 'alles' kon uitdrukken en dan vooral dat wat niet direkt voelbaar of tastbaar is, lag aan de basis van Daisnes filmliefde: zijn filmatiek; diezelfde overtuiging lag aan de grondslag van Delvaux' levenskeuze cineast te worden. In de Duitse expressionisten (Pabst, Murnau, Von Sternberg) hadden beiden een voedingsbodem voor hun omgaan met film gevonden: film toonde hier immers het magische in het leven, verhelderde hoe krachten, die de mens niet beheerst, op elkaar inwerken. Dit magisch-realistische spanningsveld werd (tot nog toe) door Delvaux in vier langspeelfilms gevat, waarvan de eerste twee rechtstreeks naar Daisne refereren, vermits de cineast de thematiek van deze films bij de schrijver leende. Delvaux' keuze van *De man*

die zijn haar kort liet knippen als filmdebuut berustte op een louter persoonlijke belangstelling voor dit jeugdwerk van Daisne: intuïtief had hij bij de eerste lectuur na het verschijnen van het boek aangevoeld dat dit een ‘belangrijke’ roman was; dat louter innerlijke, waarvan hij het filmmedium een uitdrukkingsvorm achtte, vond hij erin terug. Spontaan ging Delvaux' keuze naar een vertelling, die ook zijn filmliefde in woorden uitdrukte. Of de verfilming net daarom niet moeilijk zou uitvallen, kwam bij de cineast toen niet op: ‘Ik had geen ervaring in speelfilm; had ik die wel gehad, dan had ik het misschien nooit aangedurfd die roman te verfilmen. Toen de BRT-producer mij vroeg of ik die verfilming mogelijk achtte, had ik geen antwoord: ik zei dat ik dacht dat het kon, want anders had ik het niet voorgesteld.’

Het feit dat *De man* Delvaux' eerste langspeelfilm was, heeft ook een stempel op het hele filmproces gedrukt. Het lag niet in de bedoeling van de cineast om te werken met Herman Thiery als man of Johan Daisne als schrijver en scenarist: ‘Ik was te jong en te onervaren en had teveel twijfels over wat ik dacht en deed om te werken met iemand die voor mij zoveel prestige had, dat ik met hem niet zou durven discussiëren. Ik wilde alleen een verhouding tot de roman, tot het werk. Ik heb toen (in 1963) Herman ontmoet in 't Patijntje te Gent: ik trof er een heel lief man aan, een zeer gevoelig en respectueus iemand voor wat de andere denkt en is. Ik sprak hem over zijn eigen werk. Hij schonk mij zijn volle vertrouwen: hij voelde aan dat ik het werk niet wilde manipuleren en gaf me de totale vrijheid.’ Door zijn grote eerbied voor de roman, engageerde André Delvaux er zich toe de betekenis van het werk blijvend te respecteren, zelfs indien hij in de film anekdotisch zou afwijken van Daisnes tekst.

‘In februari 1964 werd begonnen met het scenario. De moeilijkheid was een standpunt te kiezen voor het hoofdpersonage ten opzichte van wat er gebeurt. Daisnes roman is geschreven in de ik-vorm, maar Govert Miereveld is geen dubbel van de auteur: hij is een echt personage in evolutie, een “round-character”. Delvaux oordeelde dat het geen zin had expressionistische beelden te schieten die de plastische vertaling van het innerlijke ego van het personage zouden zijn. Hij besloot een mens te tekenen die zeer dicht bij ieder van ons zou staan. Om de kijker te laten meevoelen met Govert, om een affiniteit tussen het personage en de toeschouwer te creëren (en zo de filmatische band tussen film en leven te leggen), moest die kijker beseffen dat hij Govert kon zijn. Geleidelijk aan in de film zou Miereveld naar een gebied toe evolueren, dat slechts weinigen van ons kennen en dat wij slechts uiterst voorzichtig en tastend willen verkennen: Govert zou op de weg van het denkbeeldige geraken en een man worden voor wie de droom realiteit wordt. Deze optie over de eenlijnigheid tussen droom en werkelijkheid bepaalde de stijl van de film: een uiterst eenvoudige, bijna-realistische vorm. Niets van wat er gebeurt mocht immers lijken op een droom: alleen door het ritme, de toon, door de obsessie

van de éénrichtings voel- en denkwijze van het personage, zou dat reële leven magisch worden. Waar de kijker er zich van bewust is, dat hij niet verder de weg van het denkbeeldige opkan, omdat hij een sociaal wezen te midden van de anderen is, kent Miereveld alleen zijn eigen individuele normen en trekt hij dit tot het uiterste door: zo bereikt hij de limiet, waar liefde en dood samengaan.' Net door die feilloos rechtlijnige aaneensluiting (in de geëxalteerde sfeer van het festival te Pesaro, waar de film de hoofdprijs wegkaapte, verklaarde Jean-Luc Godard 'dat de film de perfectie zelf was, en geen beeld teveel of te weinig telde') van droom en werkelijkheid, ging *De man* magischrealistisch functioneren. De magie spruit voort uit de magnetische spanning tussen twee werelden die naar de vorm identiek zijn weergegeven. Door Miereveld zeer realistisch in beeld te brengen, zonder de filmische middelen aan te wenden om er een esthetisch of een filosofisch personage van te maken, werd hij een 'filmatisch' personage: een figuur waarop de kijker zich rechtstreeks betrokken voelt als het 'eikoon' op het 'paradeigma'. 'In het geval van *De man die zijn haar kort liet knippen* ervaarde ik hoe een gebrek aan financiële en materiële middelen ook een hulp kon zijn', getuigt André Delvaux, 'ik kon mij geen plastische bewerking van de realiteit veroorloven, ik moest ze gebruiken zoals ze was en werd zo tot respect voor de realiteit gedwongen'. Wat André Delvaux filmisch met Daisnes roman heeft bereikt, staat model voor beider visie op de verhouding film-literatuur. Een roman kan niet direkt vertaald worden in film, maar moet eerst omgezet worden in een voor het filmmedium geschikte taal. Film en literatuur gebruiken nu eenmaal een andere uitdrukkingsvorm: daarom moest Delvaux bij zijn omzetting van 'boek tot doek' met 'andere' middelen proberen dezelfde magische realiteit als die van Daisnes roman uit te drukken. 'Is de verfilming geslaagd, dan schijnt de film de dubbelganger van de roman: je schijnt naar dezelfde stem te luisteren, naar dezelfde gebaren te kijken. In feite zijn het slechts valse tweelingen'. Eenzelfde 'filmatische' transpositie gebeurde in een ogenschijnlijk losser verband tussen film en literatuur met Daisnes *De trein der traagheid*, verfilmd als *Un soir, un train* (André Delvaux: 'Herman heeft zelf die Franse titel gevonden: een uitstekend couplet. Hij had een genie om een titel te plakken op wat hij deed!'). Waren roman en film in het geval van *De man* weliswaar valse, maar toch tweelingen, dan verhouden *De trein der traagheid* en *Un soir*, *un train* zich als broers tot elkaar: je kan de ene niet verwarren met de andere, maar toch dragen ze dezelfde genen in zich. Buiten de novelle, verwerkte Delvaux hier enkele persoonlijke thema's (het 'Elckerlyc-thema' o.a.): dit was zijn manier om over de filmtaal na te denken, om zijn verwantschap met de gevoelswereld van Daisne ook thematisch uit te drukken. Het script legde hij voor aan Angèle Manteau, de uitgeefster en verdedigster van Daisne. Ze oordeelde dat de filmtekst heel dicht bij Daisne stond er er geen sprake kon zijn van verraad, zelfs niet van semi-verraad. De verweving van droom-realiteit

bleef in de thematiek bestaan, maar werd nu filmisch opgeklaard: de eerste helft van de film situeert zich op realistisch vlak, de tweede helft speelt zich af op het vlak van het imaginaire. De magie functioneert dit keer uit de bewustzijnsverruimende herhaling van het eerste deel in het tweede. Ook in het geval van *Un soir, un tmin* schonk Daisne Delvaux zijn volle vertrouwen, zonder het script gelezen te hebben. Ook hier was hij erg blij met de film, omdat hij er zijn eigen gevoelswereld in terugvond. De reflectie van Delvaux' beeldenwereld op Daisnes gedachtenwereld was onmiskenbaar trouw. Voor Johan Daisne, die in zijn filmatiek altijd de waarde van de roman in het filmproces had onderstreept, moeten beide films overgekomen zijn als een bekroning van zijn 'filmatische' film visie. En zo getuigt ook Delvaux:

'Wanneer een film vertoond wordt, draagt hij de naam van zijn cineast. Soms is die cineast echt de realisator, maar soms is ook de scenarist of de auteur de eigenlijke schepper. Het succes van *De man die zijn haar kort liet knippen* in het buitenland, en daarna ook in België, is mijns inziens te danken aan de vindingrijkheid van Daisne in de thema's die hij behandelt en de manier waarop hij zijn thematiek opbouwt. De thematiek van de film, is die van het boek, en daaraan is het succes grotendeels te danken. Materieel hebben *De man die zijn haar kort liet knippen* en *Un soir, un train* een hulp betekend om de werken van Daisne in het buitenland bekendheid te laten verwerven, en op grotere schaal de totaliteit van Daisnes oeuvre vertaald te laten worden. De steun die beide films aan de verspreiding van Daisnes werk in het buitenland hebben gegeven, is het enige cadeau dat ik Herman heb kunnen schenken, nadat hij mij zelf twee van zijn werken in volste vertrouwen cadeau had gedaan.'

(Tekst neergeschreven door Dirk Michiels op basis van een gesprek met André Delvaux.)

ANDRÉ DELVAUX (Heverlee-Leuven 1926) was de eerste cineast in het naoorlogse België die de internationale aandacht trok en dit met een film naar Johan Daisnes roman *De man die zijn haar kort liet knippen* (1965). Hij studeerde aanvankelijk Germaanse filologie en rechten aan de Brusselse Vrije Universiteit en gelijktijdig compositieleer aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel. Zowel Johan Daisne als Ivo Michiels *(Met Dient Bonts* en *Een vrouw tussen hond en wolf)* leverden de nodige filmstof maar *Rendezvous à Bray* (1971) werd gefilmd naar een verhaal van Julien Gracq en *Belle* (1973) was een film naar een eigen scenario. *To Woody Allen, from Europe, with Love* (1980) is een indringend gefilmd portret van de bekende Amerikaanse acteur en filmer Woody Allen. *Benvenuta* (1983) werd gedraaid naar een roman van Suzanne Lilar.

Receptie

Paul De Wispelaere *Johan Daisne & Louis Paul Boon, parallellen en verschillen*
(Toespraak naar aanleiding van beider 65ste verjaardag voor de NVT-redactie)

Louis Paul Boon is kort geleden 65 geworden, Johan Daisne wordt het binnenkort: in 1912 werden twee belangrijke schrijvers geboren. Beste Louis, beste Herman, mij is de verheugende taak te beurt gevallen u beiden, uit naam van de hele redactie van het NVT, in het openbaar van ganser harte met uw verjaardag te feliciteren en u, bij deze gelegenheid, de hulde te brengen die u toekomt. Het vieren van verjaardagen is een algemeen verspreide gewoonte, het lijkt iets vanzelfsprekends dat zeker geen verdere verklaring behoeft, maar toch kan men er even bij stilstaan. Dat iemand verjaart is op zich aan de ene kant geen bijzondere verdienste, maar aan de andere kant toch wel: het beklemtoont en bevestigt iemands bestaan, dus ook zijn verleden en zijn toekomst, én dat men daar gelukkig om is. Daarom worden verjaardagen gevierd door mensen die bij elkaar horen, die van elkaar houden, die prijs stellen op elkaar, die zich in hun leven op welke manier ook met elkaar verbonden weten. Er zijn in dat leven zeker momenten en situaties waarin men ten aanzien van dierbaren, vrienden, collega's enige kritische distantie aan de dag hoort te leggen, doodgewoon omdat de levenswet van de eerlijkheid dit gebiedt, maar niet zo op verjaardagen. Verjaardagen eisen het volle pond van de waardering, de genegenheid, de verwantschap, de warme gevoelens op, en ze hebben daarom ook nog de bijzondere funktie dat ze deze broodnodige gevoelens voor slijtage en verkommering behoeden, want in dit opzicht is het harde, jachtige, verwarde leven verraderlijk. En vanuit zulke gevoelens is het dus, beste Louis, beste Herman, dat we hier met z'n allen bij elkaar zijn.

Beiden hebt u een indrukwekkende en verscheiden hoeveelheid literair werk geproduceerd, en voor wie weet in welke omstandigheden een auteur in een land, een maatschappij en een taalgebied als de onze moet werken - ik bedoel tijdens de uren dat een normale mens rust, slaapt, zich ontspant of met vakantie gaat - is die hoeveelheid werk een enorme prestatie. Natuurlijk is de omvang van een oeuvre nog niet een criterium op zich, dit wordt het pas in verbinding met de kwaliteit, de betekenis, de intentie en dimensie van het oeuvre. En in dit verband noem ik u, zonder bewijs maar uit volle overtuiging, vooreerst de twee belangrijkste auteurs van uw generatie, die omstreeks het uitbreken van de tweede wereldoorlog aan het woord is gekomen. Van dan af, tot nu, is uw werk, in de vele en uiteenlopende genres en vormen waarin het zich heeft gemanifesteerd, een bestendige en onvervangbare aanwezigheid in onze literatuur, in onze cultuur, in ons geestelijk en maatschappelijk leven geweest. Dit laatste voeg ik er eerder principieel en voorts zonder

veel begoocheling aan toe. Maar, dit is in ieder geval niet uw schuld. In een maatschappij waarin *alle* machthebbers geld en de daarbij horende manipulaties belangrijker achten dan geestelijke, morele en natuurlijke hygiëne, kan de functie van de schrijver niet anders dan marginaal zijn. Maar daartegenover staat het onbetwistbare feit dat u beiden, Daisne en Boon, met uw werk vele tienduizenden individuele mensen, uw lezers, op welke wijze ook hebt bereikt en beïnvloed, misschien geschokt of geërgerd, misschien verblijd of getroost, maar hoe dan ook in hun bewustzijn hebt geraakt.

Neemt uw werk een heel eigen, aparte plaats in onze naoorlogse literatuur in, het beste deel ervan - en alleen daarop wordt een schrijver uiteindelijk getaxeerd - vertoont een aantal hoogtepunten, die onmiskenbare ontwikkelingsmomenten in deze literatuur, én in de verscheidenheid ervan, hebben gemarkeerd. Dit was al meteen het geval bij uw beider romandebuut in 1942. *De voorstad groeit* en *De trap van steen en wolken* waren anders dan alles wat tevoren bij ons aan romanproza was verschenen, en bovendien waren ze in se reeds zo authentiek, dat ze vrijwel alle elementen bevatten waaruit uw verder oeuvre zich heeft ontwikkeld. In de literaire kritiek en geschiedschrijving zijn, dat is bekend genoeg, de respectieve termen fantastisch of magisch realisme en sociaal realisme eraan verbonden. Het zijn termen waarop inmiddels, zoals dat gaat, nogal wat sleet is gekomen, en daarom zou ik er toch iets meer over willen zeggen. De roman *De trap van steen en wolken* bevatte een theoretische ‘narede’, die naderhand door verscheidene afzonderlijk verschenen theoretische geschriften is gecompleteerd en genuanceerd. Op dat moment nog niet expliciet, later wel, o.m. met betrekking tot *De bende van Jan de Lichte*, heeft Boon van zijn kant in ieder geval zijn eigen werk evenzeer met theoretische commentaren begeleid, en meer bepaald de indrukwekkende diptiek *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* is de reflexie over het schrijven in de roman als een wezenlijk structuurelement in de tekst zelf ingebouwd. Ik vertel hiermee uiteraard niets nieuws, maar ik wil er de nadruk op leggen dat de auteurs Boon en Daisne in de eerste plaats modern en in een aantal opzichten experimenteel te noemen zijn op grond van het feit dat hun creatief werk van theorievorming niet is los te maken. Er is eenvoudig geen belangrijk hedendaags schrijver zonder theoretisch besef van de taal, de tekstvormen, de structuren die hij hanteert, al impliceert deze bewering uiteraard niet dat een interessante theorie ook interessant werk garandeert. Deze garantie wordt uitsluitend door het schrijftalent geleverd, hoezeer dit begrip tegenwoordig ook ter discussie wordt gesteld, en hoe ongrijpbaar en ondefinieerbaar het wellicht ook is. Maar wat ten aanzien van de voetballer, de biljarter, de automonteur en de minnaar de evidentie zelf is, kan geen socioloog mij uit het hoofd praten wat de schrijver betreft. Daarom een saluut aan het talent van Boon en Daisne, waarmee zij, om het bijbels te zeggen, hebben gewoekerd, ten behoeve van al hun lezers, ten behoeve van de gemeenschap dus.

De twee contrastieve en tegelijk complementaire plans, waarop *De trap van steen en wolken* is gebouwd, en die door talloze correspondenties en parallellismen met elkaar zijn verbonden en verweven. De brokkelige mozaïekstructuur van *De voorstad groeit*, waaruit een maatschappijbeeld ontstaat, dat zowel samenhangend is als het zijn kwetsbare breuklijnen en voegen laat zien. De drie totaal verschillende, heterogene beeldenreeksen van *De man die zijn haar kort liet knippen*, die in een trits van Hegeliaanse dialectiek tot een dwingende tekstinterne eenheid worden opgebouwd. Het boek *Zes domino's voor vrouwen*, een thematische romansuite van aparte en toch nauw op elkaar betrokken verhalen. De gedurfde hoeveelheid heterocliet materiaal waaruit de romaneske Dr *neusvleugel der muze* met een virtuoze verscheidenheid van technieken is gecomponeerd. De schijnbaar pittoreske en lukrake verzameling particuliere anekdoten, waaruit het collectieve beeld van schandelijke volksellende uit *Mijn kleine oorlog* ontstaat. De indrukwekkende kaleidoscopische raamvertelling over De Kapellekensbaan, waarin een roman in de roman en een roman van de roman, benevens twee parellelle subromans én theoretische reflectie op dit alles in één groot tekstverband worden samengebracht. En daartegenover, de epische, illusionistische, Bertolt Brecht-achrige vervreemdingstechniek van *De bende van Jan de Lichte*, waarin, zoals Jean Weisgerber het zo goed heeft geformuleerd, de schrijver zich als een poppenspeler gedraagt, als iemand die het spel aan de gang brengt, waarbij hij de fabel naar een vroegere periode verplaatst en zodoende zijn eigen tijd objectiveert. Ziedaar een greep uit de artistieke prestaties van Daisne en Boon, waaraan ik hier gaarne herinner, als aan enkele van de niet zo talrijke opmerkelijke momenten uit onze literatuur.

Sommige critici, katholieker dan de paus, hebben zich beijverd het werk van Daisne en Boon op geestelijke en morele, zeg maar ideologische gronden tegen elkaar uit te spelen. U weet het allemaal wel: de adel van de geest tegenover de drek van de vuige materie, de hemelse schoonheid tegenover de demonische lelijkheid, het hogere tegenover het lagere. Laten we dit hypocriete bedrog van ons afzetten. Natuurlijk wijzen de daarnet vermelde termen magisch en sociaal realisme op tegenstellingen. Deze zijn zelfs zo opvallend, dat men eigenlijk niet anders kan doen dan constateren en notitie nemen. Maar interessanter lijkt mij de vraag naar de complementariteit, naar de raakpunten.

Eerst even de tegenstellingen. Ze komen, dunkt mij, in de allereerste plaats voort uit het verschillende sociale milieu en het daardoor bepaalde geestelijk en cultureel klimaat, waarvan het werk van beide auteurs de literaire expressie is. Bij Daisne een hoogburgerlijke, verfijnd gecultiveerde wereld van spiritualistische beschaving, wetenschap, kunst, vervoerende vrouwenfiguren, geraffineerde verinnerlijking, estheticisme. Een wereld waarvan de componenten ongetwijfeld stuk voor stuk bestaan of kunnen bestaan, maar die in haar tekstgestalte zo is verbeeld en gestructureerd, dat ze geïdealiseeerd is, dat wil zeg-

gen op zichzelf reeds de uitbeelding van een gedroomde, begeerde wereld is, waarin de platonische ideeëntrits van het schone, het goede en het ware werkelijk een absolute levensinzet kan zijn. Bij Boon de proletarische wereld van het volk, dat buiten de materiële welstand en dus ook buiten de wereld van de geest en de cultuur is gehouden, de wereld uit de dagelijkse krant, van de ellende, de uitbuiting, de potsierlijkheid, de verschrikking, waar de materie zo zwaar drukt dat de idee geen kans krijgt. Ik hoef dat niet voort te zetten, iedereen weet wat ik bedoel. Vergelijk de vrouwenfiguren Raïssa en Aurora uit de *Zes domino's* met Ondine en het meisje uit *Menuet*, vergelijk de moord op Fran uit *De man die zijn haar kort liet knippen* met de vermoorde kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat, èn alles is daarmee eigenlijk gezegd. Maar waar het misschien op aankomt, is dit. De literaire wereld van Daisne is in feite aan de sociale, economische en politieke realiteit en geschiedenis onttrokken of ontheven, omdat zijn idee van menselijkheid, schoonheid en geluk die realiteit en geschiedenis uitsluit. De wereld van Boon loopt vol dromers midden in de sociale grauwheid - de droom van Abel Ghoolaerts, van Bemardeke, van Oscarke, van Koelie, van Ondine, enz. - maar de realiteit en de geschiedenis slaan die dromen stuk. Vanuit dit oogpunt staan de vervoering van de figuren bij Daisne en de ontgoocheling en verbittering van de figuren bij Boon, als overwinning en als nederlaag, als verheerlijking en als vloek aan weerskanten van een reële ontmenselijkte wereld, waarvan de handlangers ons willen doen geloven dat ze inderdaad de reële wereld *is*. Omdat zij elk op hun manier, tegengesteld maar complementair, door het karakter van hun werk deze realiteit weigeren te aanvaarden, en door het niveau van hun werk deze realiteit beschamen, zijn zij ons beiden lief.

Vrienden, laten wij op Louis en Herman nog een heildronk uitbrengen.

PAUL DE WISPELAERE (Assebroek-Brugge 1928). Doctor in de Germaanse filologie. Hoogleraar aan de Universitaire Instelling te Antwerpen. In zijn laatste autobiografische romans *Tussen tuin en wereld* (1980) en *Mijn huis is nergens meer* (1982) verwoordt hij op ongewoon luciede en esthetische wijze zijn levensvisie. Anderzijds is hij zowel in Nederland als in Vlaanderen een gewaardeerd essayist en criticus. Ter verdediging van de literaire vorm richtte hij in 1963 het tijdschrift *Diagram* op, maar als redacteur van het Nederlands-Vlaamse tijdschrift *Komma* zocht hij ook aansluiting op de subjektieve aspecten in de literatuur. Met een zevental essayistische publikaties tussen 1966 en 1976 opteert hij voor een osmose tussen vorm en vent. In zijn essay *Beschouwingen omtrent materialistische literatuurteorie (Ons Erfdeel* 2/77) kant hij zich tegen elk isme, zowel van links als van rechts.

Jean-Marie Maes *Trapje op, trapje af. Van chef d'oeuvre tot echec*

Johan Daisne had zijn belangrijke literaire werken al gepubliceerd toen ik nog op de middelbare schoolbanken zat. Hij was een bekend auteur, een grote naam in onze letterkunde. Maar behalve in vage bewoordingen, waarbij dan steevast de term *magisch-realisme* vallen moest, werd er over hem niet gesproken. Gelezen werd hij nog minder, met uitzondering van enkele verhalen in schooledities en van *De trein der traagheid* dat door zijn geringe omvang wel voor een carrière als schoollectuur leek voorbestemd.

Er is weinig veranderd. Daisne is dood. Die summiere vaststelling gaat evenzeer op voor de belangstelling en de aandacht die hij in Vlaanderen (en nog meer in Nederland) op school krijgt[1]. Lampo wordt nog gretig gelezen, Ruyslinck wint hele generaties lezers op de schoolbanken, Vandeloos vliesdunne boekjes zoals *Het gevaar* en *De muur* worden jaarlijks door duizenden leerlingen tot op het magere bot ontleed. Van Daisne heeft men al es gehoord, maar zelden iets van gelezen. Dat kan natuurlijk geen toeval zijn, het is ook geen alleenstaand gegeven.

Ik vermoed dat de verkoopcijfers van Daisnes werk - in zoverre het nog verkrijgbaar is - een zelfde beeld geven. Het is allicht geen toeval dat precies Daisnes uitgever deze verzamelbundel nu laat verschijnen. Niet alleen, veronderstel ik, om Daisne opnieuw in de belangstelling te brengen, maar ook, of meer, om de verkoop van diens werk een nieuwe stimulans te bezorgen.

Er is meer dan alleen vermoedens. Heeft iemand voor hij dit boek kocht ooit een behoorlijke bibliografie van Daisnes werk gezien? Ik niet. Het tijdschrift *Yang* wijdde een 236 pagina's dik boek vol ditjes en datjes aan Daisne, waarin wel een korte biografie, maar nee, geen bibliografie. Onlangs nog organiseerde het Willemsfonds een herdenkingstentoonstelling Johan Daisne en gaf ter gelegenheid daarvan een huldeboek uit met wel een uitvoerige levensschets, maar nee, geen bibliografie. Die vind je niet, omdat ze niet te vinden is.

Essays, monografieën over Daisnes werk? Enkele, meestal sterk verouderd en zeer onvolledig. Herinneringen allerhande aan Herman Thiery, ijl geschrijf over dat magisch-realistische, leuke of schrijnende anekdoten, je vindt ze bij de vleet; gedegen kritiek is nagenoeg onbestaande.

Het minst gratuit is nog B.F. Van Vlierden in zijn bekende poëtica van de Vlaamse roman. Hij beklemtoont terecht het therapeutische aspekt van Daisnes schrijverschap. Hij vestigt terecht de aandacht op de ‘oorspronkelijke en aangepaste struktuur’[2] van *De trap van steen en wolken*, maar geeft er meteen een volledig foutieve, want geïdealiseerde, versie van: ‘de oneven hoofdstukken geven minutieus de realiteit weer, de even de in het schrijven concreet

aanwezig gestelde droom'[2]. Dat is niet eens voor vijftig procent juist, zoals ik verderop aan zal tonen.

Welke de oorzaken van dat kritische stilzwijgen mogen zijn, wordt wellicht in een andere bijdrage uitvoeriger toegelicht. Ik duid hier maar twee mijns inziens belangrijke aspekten aan.

Wat Daisne na zijn debuutromans *De trap van steen en wolken* en *De man die zijn haar kort liet knippen* schreef is op enkele novellen na, literair nauwelijks meer dan een steeds meer verwaterende versie van zijn magisch-realistisch brouwsel. Als criticus ben je soms geneigd over minderwaardig werk van een bekend auteur zo stilzwijgend mogelijk heen te schrijven, vooral als die schrijver in het werkelijke leven zo'n beminnelijk man is. En dat was Daisne, als ik Brouwers[3] en anderen mag geloven.

Onaardige dingen schrijven over zo'n aardige man is des te moeilijker omdat Daisne in zijn boeken telkens weer zichzelf in verschillende gedaanten en vermommingen ten tonele voert. Literaire kritiek wordt dan vlug als persoonlijke kritiek aangevoeld.

Het is ook biezonder verleidelijk om je in Daisnes biografie te verdiepen. Zijn literaire oeuvre doorlezend heb je heel dikwijls de indruk, een indruk die gaandeweg versterkt wordt door het repetitieve karakter van een aantal verhaalgegevens, dat je met een soms nauwelijks verholen, nu es meer dan weer minder getransponeerde, literaire biografie te maken hebt. Het is een erg gevaarlijke verlokking. Het geeft je het genoegen puzzelstukjes mooi in elkaar te passen, relatietjes te leggen tussen leven en literatuur, etc. Het maakt het werk voor je persoonlijk en op zo iets persoonlijks kun je slechts of met sympathie of met antipathie reageren.

Nu heb ik altijd al principieel heel wat bezwaren gehad tegen een dergelijke biografische aanpak. Niet omdat het ware leven geen invloed hebben zou op het werk. Integendeel. Ik neem aan dat zelfs de meest a-biografische auteur biografische elementen in zijn werk weeft. Het kan ook moeilijk anders, allen worden we toch bepaald door wat we bewust of onbewust beleefden, door de textuur, ik zou bijna durven schrijven de 'tekst', van ons leven.

Beslist, als je de biografie van een schrijver wil maken, kun je niet anders dan zijn literaire arbeid erbij betrekken. Het omgekeerde blijf ik verwerpen. Ik vind nog altijd een biografische benadering literair irrelevant. Het is trouwens meer en erger dan dat. Het is niet alleen irrelevant, het kan niet anders dan een literair waardeoordeel beïnvloeden en dus vervalsen. Een aardige vent maakt er de vorm niet beter op.

Al kun je dan moreel moeilijk anders dan een zekere bewondering opbrengen voor die immense goedheid, de haast idolate genegenheid (en dit woord is waarachtig te zwak) voor zijn 'pipa' en mams, en het altijd morele handelen (Hoe schoon was mijn school, hoe schoon zijn ziel!), helaas gaat goedheid

snel vervelen en dat doet ook het grootste deel van Daisnes boeken, vooral waar de biografie, of literair neutraler geformuleerd, de anekdotiek overheerst, de taal als een kanker woekert en elke spankracht ontneemt, zodat de vorm als een lillende pudding uitdeint in eindeloze deining en Daisne er maar op los vertelt, een bedaarde en ietwat beduusde grootvader.

Wie die werken kort na elkaar leest - wat meer dan een gewone dosis masochisme vergt - voelt een sterke aversie in zich opkomen.

Er zijn maar een paar romans waar Daisne niet of niet geheel in de val van zelfgenoegzaamheid trapt. Dr *trap van steen en wolken*[4.] is in dit opzicht ambivalent en daarom juist biezonder typerend. Een boek waar Daisnes zwakke kanten wel aanwezig zijn, maar niet overheersen; een boek dat in de Vlaamse letteren en zelfs daarbuiten enigszins nieuw mag heten.

Het is opmerkelijk hoe in de kritiek weinig meer over *De trap* te lezen valt dan wat Daisne zelf in een *narede* schreef. Hij legt zelf de link met de romantiek en met Plato, verklaart wat hij bedoelt met 'magisch-realisme' en geeft tussendoor een vrij sluitende inhoudelijke analyse van zijn eigen werk. Het zijn aspekten van deze roman waar ik niet oeverloos op in wil gaan.

Zoals Daisne zelf vermeldt, heb je in *De trap* twee verhaalniveaus; één ervan is reëel, het andere droom. Ze zijn in elkaar geschoven 'bijna zoals men zou doen met twee spellen kaarten' (p. 258).

Het droomverhaal is ook letterlijk verhaal, dat wil zeggen literatuur. Het wordt geschreven door het hoofdpersonage Evert, zodat je eigenlijk kunt spreken van twee romans: de roman van de realiteit (R1) en de roman van de roman (R2). De tweede is afhankelijk van de eerste, want het resultaat, de schriftuur ervan.

Die afhankelijkheidsrelatie tussen beide niveaus is echter biezonder relatief. Ze wordt in feite door de struktuur weerlegd, of althans in evenwicht gebracht. Het eerste deel van *De trap* opent inderdaad met het verhaal van Gun en Ra Sedgwick, en pas op het einde van het eerste hoofdstuk maakt de lezer kennis met Evert, die het eerste stukje van zijn roman voorziet van ironische commentaar: *''t is de eerste keer dat ik het boek niet laat vertellen door de personages. Dat moet het geheim zijn geweest van mijn "realisme", waardoor het fantastische tegelijk aanvaardbaar werd gemaakt en toch, door 't contrast, als in een lijstje werd gezet. Ik was altijd tegen die auteurs met een oog-van-God, die op 't zelfde ogenblik weten van wat er op drie verschillende plaatsen gebeurt en je, van het binnenste van hun personages uit, altijd alles op de prik uitleggen wat er in ieder van ze omgaat. En nou doe ikzelf zo.'* (p. 5).

Duidelijk is hier niet alleen Evert aan het woord, maar ook Daisne zelf. Zijn kritiek op het gebruik van een god-de-vader vertelperspektief is dubbel ironisch, want juist hier schort er wat in Daisnes roman. Beide verhaaldraden worden namelijk vanuit één zelfde vertelperspektief geschreven, en het is net

zo'n god-de-vader perspektief, zij het dan opgesplitst. God-de-vader zendt wel zijn zoon uit, in de gedaante van de ik-figuur G.M., een dokter natuurlijk, die al op het einde van het eerste hoofdstuk opduikt, maar in het tweede weer verdwijnt, om maar in deel twee opnieuw te voorschijn te komen. De ik-persoon G.M. is dus slechts een afsplitsing van de bekende alwetende auteur.

Hierdoor is *De trap* een dubbele variatie geworden op het kaderverhaal, al staat het kadertje van G.M. niet mooi *rond* de rest van de roman. De roman van de roman, R2 in mijn struktuurschema, die Evert schrijft (en die later door Hermine wordt voltooid), zou een geslaagde variante zijn op het klassieke kaderpatroon, ware het niet dat het verhaalperspektief die illusie juist doorbreekt. Want R2 wordt *niet* vanuit Everts gezichtspunt geschreven, maar vanuit die zelfde algemene vertelinstantie.

Die instantie geeft wel meer ironische knipoogjes weg, zoals het vermelden van een auteur die Daisne heet, of ook nog deze bekentenis: *'Dei ex machina! bad hij* (Gun) *en in hem zat een schrijver met zijn handen in zijn haten te woelen om de onmogelijk geworden intrige ontward, desnoods doorgehakt, wat er ook van zij: kwijt te raken.'* (p. 230-231). Over die intrige moet ik het nu duidelijksheidshalve wel hebben, al is het maar om voor de lezer van dit artikel niet geheel onbegrijpelijk te worden. Ik houd de twee verhaaldraden (R1, R2) voor het goede begrip uiteen.

De trap bestaat niet alleen uit twee lagen, maar ook uit twee duidelijk gescheiden delen.

In deel I vertelt R1 het verhaal van Evert ter Wilgh, assistent bij professor Moslé, en zwaar door hem beproefd. Als tegengewicht voor het saaie werk en de saaie werkelijkheid van overdag, duikt hij 's avonds in de fictieve wereld van *De Sedgwick's* (R2), het boek waaraan hij schrijft. Hij maakt kennis met een vreemdelinge, Jeanne K., die bij dezelfde hospita logeert. Er ontstaat vrij snel een intieme relatie tussen beiden, al is zij niet zo dadelijk toegankelijk voor Everts ideeën omtrent 'een grensleven tussen realiteit en verbeelding'. Jeanne wordt naar haar land teruggeroepen, maar keert kort daarop naar Evert weer.

Everts zwakke gezondheid - een teringachtige hoest - heeft hem echter fel verzwakt. Hij reageert ontstemd op haar terugkomst. Voor hem was de verhouding afgesloten, niet meer dan een goede herinnering. Evert krijgt een nieuwe, hevige hoestaanval, spuwt bloed en verdwijnt naar een ziekenhuis, een briefje achterlatend voor Jeanne. Als Jeanne hem op wil zoeken, verneemt ze dat Everts wagen door een bom zou zijn getroffen.

In deel II zoekt dokter G.M. het landgoed De Wilgen weer op, het ouderlijke huis van 'wijlen' Evert. De vier eerste hoofdstukken vertellen het verhaal van Everts jongere tweelingbroers Lotar en Kees, en van Hermine van Rijn en

haar zoontje Pietertje. Hermine blijkt niemand anders dan Jeanne te zijn en Pietertje de zoon van Evert.

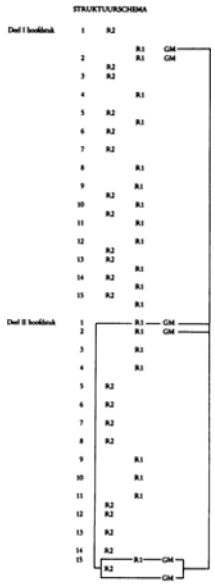
Lotar wordt op zijn beurt verliefd op Hermine, achterhaalt de waarheid en vraagt haar ten huwelijk. Zij weigert omdat ze in Everts voetspoor wil blijven: *'Zijn levende persoon was de illusie; die schim is verdwenen, en hij-van-het-papier, hij, de waarachtige, is gebleven'* (p. 157). Zij wil *'zijn bruid* (zijn) *in zijn land, in de droom van dit leven, in het fantastische leven van het papier dat levender is als het schimmenrijk van het "echte" leven'* (p. 159). In *'de droom zal ik ook tot jou terugkomen'* (p. 160). Die woorden hebben voorspellende waarde. Lotar emigreert, gaat zich als maar meer met Evert vereenzelvigen zoals uit een brief blijkt (hoofdstuk 9), en Kees trouwt. Na verloop van jaren sterven Everts pipa en mams. Ook Kees overlijdt. Hermine erft Ter Wilgen en opent er een pensionaat voor kinderen. Dan volgt het laatste hoofdstuk, maar daar heb ik het later over.

R2 is het verhaal van Gun en Ra Sedgwick die de oude wereld hebben geruild voor een blokhut in de nieuwe, de werkelijkheid voor de droom. Hun verhaal ontleent elementen van en is een ode aan de film, in het bijzonder de klassieke western. Gun, oud laboratoriumassistent (p. 102), is de transpositie van Evert. Ra is het droombeeld van de goddelijke vrouw, een zo volmaakt alter ego dat ze zoals een zuster sexueel ongenaakbaar is. Zij is de Aurora Sedgwick uit de werkelijkheid (p. 113 e.v.), het paradigma dat droom en realiteit verbindt en zinvol maakt.

Het Indiaanse meisje Lovelace wordt met Jeanne gerelateerd (maar ook met het aristocratische schilderij op Everts kamer in De Wilgen), en staat voor het avontuur, het liefdespel van aantrekken en afstoten.

Deel II vormt in R2, net als in R1 een duidelijke cesuur. Gun raakt in Lovelaces webben verstrikt en in haar kasteelruïne gevangen. Hij wordt dank zij die deus ex machina gered door Ra en Wence Craighton, de vroegere geheide van Lovelace en ten dele droomtranspositie van Lotar (maar zijn functie in R2 is tevens vergelijkbaar met die van Jeanne/Hermine in R1).

De struktuur nu (zie het schema) geeft een onregelmatige afwisseling tussen droom (R2) en realiteit (R1) te zien. Belangrijk is wel dat beide vaak binnen één hoofdstuk worden samen gebracht: in hoofdstukken 1, 2, 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15 van deel I en 11 en 15 in deel II. Op die wijze wordt ook struktureel het innige verband tussen R1 en R2 beklemtoond. Opvallend zijn in dit verband de talrijke interferenties van R1 in R2. Maar uiteindelijk is dit niet meer dan logisch: de droom kan moeilijk anders dan min of meer rechtstreeks elementen ontlenen uit de werkelijkheid. Dit gebeurt hier ook en wel op twee manieren. Ten eerste door het letterlijk overnemen van secundaire personages als professor Moslé (diverse malen in R2 vermeld). Ten tweede door het feit dat alle hoofdfiguren uit R2 transposities zijn van personen uit R1. Zo lijkt



STRUCTUURSCHEMA

Deel I hoofdstuk	1	R2		
			R1	GM
	2		R1	GM
		R2		
	3	R2		
	4		R1	
	5	R2		
			R1	
	6	R2		
	7	R2		
	8		R1	
	9		R1	
		R2		
	10		R1	

		R2		
	11		R1	
	12		R1	
		R2		
	13	R2		
			R1	
	14	R2		
			R1	
	15	R2		
			R1	
Deel II hoofdstuk	1		R1	GM
	2		R1	GM
	3		R1	
	4		R1	
	5	R2		
	6	R2		
	7	R2		
	8	R2		
	9		R1	
	10		R1	
	11		R1	
		R2		
	12	R2		

13	R2		
14	R2		
15		R1	GM
	R2		GM

Gun sprekend op Evert. Hun levensfilosofie, hun gewoontes, vaak de manier van praten, etc. zijn gelijklopend. Eén voorbeeld slechts: zowel van Evert als van Gun wordt gezegd dat ze de omhelzing als iets familiaals beschouwen, iets voor thuis en niet voor elders.

Het biezondere in de *De trap* is echter dat de droomwereld niet zozeer een vervormd spiegelbeeld tekent van de realiteit, maar wel eruit lijkt te zijn gegroeid. Met andere woorden, R2 is niet het in de droom opnieuw beleefde R1, maar veeleer de gedroomde, de geschreven toekomst ervan. Gun is de nieuwe Evert, hij draagt dan ook Everts verleden met zich mee. Vandaar dat bijvoorbeeld de flashback op p. 215-216, waar dr. Gun Sedgwick een patiënt van Moslé ontvangt, zo betekenisvol is, net als de talrijke andere verwijzingen naar een verleden dat volledig in de wereld van R1 ankert.

Dat heeft natuurlijk alles te maken met Daisnes bekende magisch-realisme, al beantwoordt *De trap* niet aan Daisnes eigen bepaling: *'Vandaar dat ik niet heb geaarzeld vorig werk van me als "magisch-realistisch" te onderschrijven, wat niet zozeer wilde betekenen dat er fantastische gedeelten naast realistische in voorkwamen, als wel dat de stof werd overgezet naar dat grensgebied van droom en werkelijkheid, waar ook de "fantastische" keerzijde van de realiteit zichtbaar wordt.'* (p. 257-258). Nu komen in *De trap* inderdaad 'fantastische' naast 'realistische' delen voor, en vloeien droom en realiteit maar op het eind geheel ineen, zodat je dit werk wat mij betreft net zo goed bij de fantastiek mag indelen als bij het magisch-realisme. What's in a name?

Het magisch-realistische ligt hier vooral in de *levensvisie* van Evert en Hermine, *'een levenshouding op de grens van werkelijkheid en verbeelding, tussen de rust en de op elk ogenblik mogelijke droom in'* (p. 48)

Zoals de fantastiek van R2 wortelt in de 'reële' fictie van R1, zo is ook omgekeerd de magie de werkelijkheid binnengedrongen. Het blijkt uit Lotars brief uit Indië dat hij steeds meer de rol van Evert overneemt. De jeugdherinneringen die hij in de brief ophaalt, zijn niet van hem maar van Evert. Hij stelt zelfs een toenemende gelijkenis vast met zijn overleden broer. En net als Evert waagt hij zich aan literatuur: een verhaal van *'een Indische, maar er voor 't overige geslagen Europees uitziende prinses, die ergens in een bedolven tempel in onze woestijn zou wonen in een glans van antieke pracht en nieuwerwets comfort (...) - een kleine, wilde, mythologisch mooie prinses die er van zou dromen opnieuw heerseres over Vrij Indië te worden, maar vooralsnog de komst verwacht van een soort Indische halfgod (echter ook zeer Europees in gedaante) die haar in liefde moet bekennen en dan met haar, haar plannen zal uitvoeren.'* (p. 196). De prinses en de prins zijn niemand anders dan Lovelace en Gun uit R2, deel II.

Zo is Lotar geheel in Everts huid gekropen, en is de lezer voorbereid op de laatste stap.

Met het vijftiende en laatste hoofdstuk van deel II zijn we op het einde van deze lange trap van steen en wolken gekomen. Steen en wolken zijn nu nauwelijks of niet meer van elkaar te onderscheiden. Droom en werkelijkheid versmelten in de ontknoping van R1 en R2. Het kadertje dat beide verhaalniveaus omsluit in de figuur van G.M., zit ook om dit vijftiende hoofdstuk. G.M. praat met zijn medewerker Pavel over het leven, en de droom die we 'het leven dromen', en over 'het geval Hermine'. En dan: *'Weet je hoe of ik haar geval soms droom? De kamer VERDUISTERDE langzamerhand; er was een LITERAIR licht in Pavel's blik gekomen. (...) - Wel, ZEI Pavel, EENS OPEEN AVOND wordt gebeld... De telefoon rinkelde zacht op het bureau; Pavel, terwijl hij zijn sigaret knakte, nam de hoorn op.'* (p. 247, hoofdletters van mij, J.-M.M.), en p. 256: *'Het was volledig duister geworden in de kamer, op het lichtbord van de radio na. Pavel zette de knop wat meer aan'.*

Ik citeer zo uitgebreid om het literaire trucje duidelijk te tonen. Wat tussen de twee citaten in staat (p. 247-256) is droom, literatuur, veronderstelling, zoals de woorden in hoofdletters meer dan illustreren. Maar door de aanwezigheid van de ik-persoon G.M. in het (droom)fragment krijgt het terzelfdertijd realiteitswaarde. Wij maken de complete versmelting van droom en werkelijkheid mee. Net als R2 eindigt ook R1 hier dank zij een auctoriëel deus ex machina. Hermine heeft een auto-ongeluk en wie verzorgt haar in het ziekenhuis? Ik laat de ontdekking (?) van dit, in alle betekenissen van het woord, gedroomde happy end aan de lezer. Hoe dan ook R1, R2 en G.M. komen tot dezelfde slotsom. G.M.: *'ik kom altijd weer tot mijn stelling van de geëvenredigdheid, van dosage, van haast listige dosage van werkelijkheid en droom'* (p. 247).

Gun: *'Harmonie..., fluisterde hij, in een kust van geëvenredigdheid? (...) Harmonie! Als een trap van steen en wolken, Ra... een trap naar Hierna...* (p. 255-256).

Die gehele versmelting wordt nog es beklemtoond door het gezegde 'la vie est belle. Elle commence demain' dat het einde van R2 vormt en ook wordt vermeld aan het slot van hoofdstuk vijftien, de slotconclusie aan het eind van die eindeloze trap van steen en wolken. De lezer blaze even uit.

De lezer krijgt zo langzamerhand een idee van de complexiteit en de rijkdom van dit boek. Maar er is meer, veel meer dan wat ik al expliciteerde. Op enkele facetten wil ik nog wijzen, omdat ik ze zulke typisch literaire archetypes vind.

Het ligt voor de hand dat de droom met het avontuur wordt verbonden. Maar de droom an sich, de schriftuur van Evert, *is* ook avontuur, want zo ontsnapt Evert, en wij met hem, aan de alledaagse grijsheid en eentonigheid van zijn bestaan. Zo ook wordt het avontuur precies via het schrijfproces tot deel van de werkelijkheid.

Er zijn nog meer frappante parallellen tussen R1 en R2. Evert verlaat Jeanne en verdwijnt en/of sterft dan na zijn vertrek naar het ziekenhuis. Op het einde

blijkt dat de ‘herboren’ Evert toen naar Amerika is gereisd. Als hij fysisch en psychisch hersteld is, zoekt hij Lotar op en keert pas dan als bij een wedergeboorte naar huis en naar zijn geliefde terug. Een zelfde patroon is in R2 zichtbaar. Gun heeft het grijze Europa verlaten voor het avontuur in de States. Ook daar zoekt hij het avontuurlijke op door naar de tempelruïne en de geheimzinnige Lovelace toe te gaan. Het lijkt wel een ‘regressus ad uterum’[5], een terugkeer via een ‘sleuf’ waardoor Gun ‘als een mol’ klimmend was voortgekropen (p. 171), naar het onbestemde, het nog niet aan de tijd gebondene, een chaotische toestand die de wedergeboorte, het vernieuwde bewustzijn voorafgaat. En zo gebeurt: Gun verliest het besef van tijd in de oude tempel, hij voelt zich als ‘doden op zoek naar een geboorteakte’ (179). Hij wordt opgenomen in een mythische wereld, hij wordt een schakel in de verlossingsmythe van *Het Boek Colhuacan* (p. 227). Zijn ontsnapping is tegelijkertijd een bevrijding, een verlossing met hulp van buiten uit, waarbij de oude Curumilla en een Indiaans ‘moedertje’ een soort vader- en moederrol spelen. Ze leidt tot het uiteindelijke inzicht dat het leven as such moet worden aanvaard in een nieuw ontdekte ‘harmonie’. Parallel met het voorgaande loopt de reis van Lotar, die vlucht is, maar ook loutering met zich brengt. Tenslotte weet de lezer niet wie terugkomt: de herboren Evert, of de tot Evert gelouterde Lotar, of nog, een synthese van beiden, slechts realiseerbaar in die droom die we literatuur noemen.

Een wat apart aspekt in Daisnes schriftuur is zijn taalgebruik. Door de enen opgehemeld, door anderen gekraakt. Een ‘fatterig Hollandsch taaltje dat onder geen enkele hedendaagsche hollandsche pen zijn weerga vindt,’ schreef J. Berchmans in *De Spectator* van 17 juni 1945. En Greshoff wees op het ‘verkeerd gebruik voornamelijk van erkende uitdrukkingen’. Daisne schrijft een geheel eigen idioom, doorspekt met modieuze Hollandse woorden en zinswendingen uit die tijd, die hij inderdaad vaak verkeerd of in een verkeerde context gebruikt. Een zeer kunstmatige taal, vaak exuberant, vaak in die exuberantie verstikkend. Dikwijls slordig van constructie en met soms talrijke, typisch Vlaamse, fouten en eigenaardigheden - maar ook (veel te) talrijke germanismen - die de gewild Hollandse kleur van zijn taal nog schriller doen uitkomen. Daisnes bewondering voor Couperus, die ook al zo'n gekunstelde taal schreef, hoeft ons beslist niet te verbazen.

Het belang van *De trap van steen en wolken* ligt in de rijkdom van het boek: de talrijke relaties, de strukturele opbouw, het open einde, het schrijverschap als (co-)onderwerp van de roman. *De man die zijn haar kort liet knippen* sluit onmiddellijk aan bij dit laatste aspekt. In de jongste dertig jaar is het schrijven als onderwerp van de schriftuur als maar belangrijker geworden. Daisne heeft die evolutie in onze letterkunde mede mogelijk gemaakt, ook al kon hij daar

later de consequenties niet van volgen en moest hij afbaken, zichzelf breedvoerig herhalend, herschrijvend.

De strukturering is niet altijd even doordacht. De eerste hoofdstukken van deel II, waarin de lotgevallen van de tweelingbroers (al te) uitvoerig worden verhaald, vormen een te grote breuk met deel I, waarin die broers nauwelijks een rol spelen. De ik-figuur G.M., een afsplitsing van de auctoriële vertelinstantie, is eigenlijk overbodig. Hij commentariëert en interpreteert in de eerste plaats en doet het dikwijls al te expliciet. Daisne had dit gerust aan de lezer kunnen overlaten, de roman zou er des te magischer door zijn geworden.

Uiteindelijk is dit mijn grootste punt van kritiek. Daisne heeft niet alleen twee romans op symbolische wijze in elkaar vervlochten, hij heeft er meteen de interpretatie op een schaaltje bij gepresenteerd, en de impliciete neoplatonische filosofie moest hij ook zo nodig breedsprakig expliciteren. *De trap van steen en wolken* is daardoor niet alleen de roman geworden van Evert die een roman schrijft, maar ook de roman van de romanschrijver Daisne, die de roman schrijft over Evert, die, etc...

Nawoord
Een kleine enquête

Toen ik in het begin van mijn artikel mijn indruk neerschreef dat Daisne op school weinig belangstelling geniet, ging ik slechts af op persoonlijke ervaring. Omdat ik zelf enige twijfel had over de geldigheid van die boude bewering, besloot ik een en ander te toetsen, uiteraard op een beperkte schaal en met een minimum aan middelen en tijd.

Een aantal eerstejaarsstudenten van het Provinciaal Instituut voor Hoger Onderwijs te Gent hebben enkele vragen omtrent Daisne op school beantwoord. 174 studenten (109 jongens tussen 17 en 23 jaar en 65 meisjes tussen 17 en 20), afkomstig uit een zeventigtal middelbare scholen uit voornamelijk Oost- en West-Vlaanderen (resp. 2/3 en 1/3), namen aan de mini-enquête deel. Ik geef de vragen en de antwoorden schematisch weer, met een kort commentaar.

- Heeft men je op school over J. Daisne gesproken?

Nee:	32		
Ja:	142,	uitvoerig:	26
		gemiddeld:	30
		terloops:	86

118 studenten kregen op school niets of nauwelijks iets over Daisne te horen, wat m'n vermoeden slechts bevestigt.

- Heb je één of meer werken van Daisne gelezen? (de studenten kregen de voornaamste titels ter herinnering)

Nee:	101		
Ja:	76,	als cursorische lectuur (a):	27
		als boekbespreking (b):	30
		op eigen initiatief (c):	19

- Welke werken?

	De trein der traagheid	*De man...*	*De trap...*	*andere*
(a)	18	7	2	-
(b)	22	8	-	-
(c)	11	6	1	1

Slechts een relatief klein aantal studenten heeft iets anders of iets meer gelezen dan *De trein der traagheid.* Dit laatste heeft blijkbaar nog altijd heel wat succes als schoollectuur. Opvallend is wel dat specifieke schooledities van verhalen als *Grüsz Gott, De wedloop der jeugd* of *Veva* niet worden gelezen.

De beoordeling door de studenten was nagenoeg éénvormig: Daisne werd door de meesten (te) moeilijk gevonden, langdradig en weinig boeiend.

Het relatieve succes van Daisne als cursorische lectuur zou je uiteraard moeten kunnen vergelijken met wat er op school wordt gelezen van bijvoorbeeld Walschap, Boon, Claus. Maar zoals ik schreef, het Weef noodgedwongen bij een beperkte enquëte.

JEAN-MARIE MAES (Gent 1951) studeerde Germaanse filologie aan de Rijksuniversiteit te Gent. Doceert thans Engels aan het Provinciaal Instituut voor Hoger Onderwijs in dezelfde stad. Hij was medeoprichter en redacteur van het tijdschrift *Restant* en publiceerde literair-kritische en literair-wetenschappelijke bijdragen in onder meer *De Vlaamse Gids* en *Nieuw Vlaams Tijdschrift.* In 1972 verscheen de dichtbundel *Figuratie*, in 1974 een monografie over Ivo Michiels (tweede editie in 1978, beide bij Orion). Hij is nu redacteur van het tijdschrift *Yang.*

Eindnoten:

1. Vgl. mijn *Nawoord.*

2. Van Vlierden, B.F. *Van in 't Wonderjaer tot De Verwondering, een poëtica van de Vlaamse roman.* De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1969, resp. p. 148 en p. 150.
2. Van Vlierden, B.F. *Van in 't Wonderjaer tot De Verwondering, een poëtica van de Vlaamse roman.* De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1969, resp. p. 148 en p. 150.
3. Brouwen, Jeroen. *Kladboek. Polemieken. Opstellen. Herinneringen.* De Arbeiderspers, Amsterdam, 1979, p. 150 e.v.
4. *De trap van steen en wolken.* Manteau, Brussel, 1941. Ik las de negende druk bij dezelfde uitgever verschenen als grote Marnixpocket 7.
5. Vergelijk met wat bijvoorbeeld Mircea Eliade over dit onderwerp schrijft in *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, bv. p. 100.

Paul Van Aken *Betrapt tussen steen en wolken*
Aantekeningen bij het proza van Johan Daisne[1]

> *'...de kritiek is nu eenmaal het beste tijdverdrijf van elke kritieke leeftijd, nietwaar?'* (*Lago Maggiore*)

Wanneer Johan Daisne in 1958 zijn essay over *Letterkunde en magie* (later heruitgegeven onder de titel *Wat is magisch-realisme?*) publiceert, is dat geen verrassing voor het lezerspubliek. Sedert zijn eerste roman, *De trap van steen en wolken* (1942), heeft hij immers onophoudelijk geschreven in een thematische (en ook wel formele) context die nu algemeen bekend staat als magisch-realisme. In voornoemd essay merkt Daisne op: *'Ik vermoed (...) dat ik zowat als de aanstichter van het magisch-realisme in de Nederlandse letteren word beschouwd'*[2]. En hij vervolgt: *'Het magisch-realisme is inderdaad mijn leus geweest. Ik heb er theoretisch over geschreven, en het praktisch beoefend en uitgewerkt in verhalen en poëzie, romans, luisterspelen en toneelstukken'* (2). Daisne haast zich nog op dezelfde bladzijde te zeggen, dat hij sedertdien geëvolueerd is, maar dat hij, hoewel hij het magisch-realisme *als leuze* heeft opgegeven, de oorspronkelijke formule trouw is gebleven. Dat is inderdaad zo, en toch kunnen we met Paul de Wispelaere vaststellen dat *De trap van steen en wolken* 'reeds de kern van zijn hele oeuvre (bevat)'[3]. De roman behoort overigens, samen met *De man die zijn haar kort liet knippen* (1948), *Zes domino's voor vrouwen* (1944) en *De trein der traagheid* (1950) tot het beste wat Daisne in het prozagenre heeft geschreven; het zijn tevens de werken waarin het magisch-realisme in zijn zuiverste vorm naar voren komt, dit in tegenstelling tot een aantal verhalen en romans waarin de formule te gezocht en artificieel aandoet. Typische voorbeelden hiervan vinden we o.m. in de bundels *Schimmen om een schemerlamp* (1947), *Met dertien aan tafel* (1950) en *Charaban* (1965) en in enkele romans die verder ter sprake zullen komen. Maar vooreerst wil ik onderzoeken wat Daisne zelf onder het (zijn) magisch-realisme verstaat en die visie toetsen aan zijn belangrijkste prozawerken. In het essay, waarvan alleen het eerste deel iets met magisch- realisme te maken heeft (het tweede deel is een vreemdsoortige cocktail van literaire werken en films die er soms met de haren bijgesleurd lijken te zijn), licht Daisne hoofdzakelijk zijn eigen oeuvre toe. Hij maakt er het onderscheid tussen een romantisch magisch-realisme en een klassiek magisch-realisme. Tot de eerste soort rekent hij nog *De trap van steen en wolken. 'Daarna heb ik* De man die zijn haar kort liet knippen *geschreven, en* Lago Maggiore. *Ik dacht nog altijd een magisch-realist te zijn, en ik ben het ook, maar na* De man die zijn haar kort liet knippen *en terwijl ik* Lago Maggiore *schreef, werd ik me ervan bewust dat ik het nu op een andere wijze ben, dié van het klassiek magisch-realisme'*[4].

Dit klassieke magisch-realisme, dat Daisne beschouwt als een sereen uitgewerkt en bezadigd romantisch magisch-realisme (waardoor hij zelf het kwalitatieve verschil tot een minimum herleidt), *'steunt op de wijsheid dat de polen droom en werkelijkheid niet te heftig gemagnetiseerd mogen worden, en dat 's mensen droom ten slotte ook niet buiten diens realiteit kan'*[5]. Daisne staat erop, in het begrip magisch-realisme vooral het belang van het realisme te beklemtonen, al loopt er door het hele eerste deel van dit essay een ode aan de magie, een begrip dat al de tijd nogal vaag blijft en beschouwd wordt als het gevolg van de magnetische werking van de twee polen: droom en werkelijkheid[6]. De magie bestaat dan uit een vonk, *'welks licht even een bovenzinnelijkheid onthult, een waarheid achter de werkelijkheid van leven en droom'* (6). Als bepaling van het begrip magie lezen we dan: *'bovenzinnelijkheid bewerkt door menselijke tussenkomst'*[7]. In de plaats van de antinomie zet Daisne echter een trits: *'steen en wolken, en een trap. Die trap dat is de bovenzinnelijkheid, richting en doel der menselijke tussenkomst, en dit is een werk van droom en realiteit'*[8]. Het is op zijn minst merkwaardig, dat niet de 'wolken' als het symbool van de bovenzinnelijkheid worden gezien, maar wel de 'trap'[9]. De twee polen, respectievelijk gesymboliseerd door 'steen' en 'wolken', behoren inderdaad tot de werkelijkheid, zodat Daisne kan besluiten: *'...'s Mensen leven is een trap van steen en wolken tussen aarde en hemel...'*[10]. Hoezeer Daisne in dit essay ook heeft getracht de organische harmonie van werkelijkheid en verbeelding in zijn eigen oeuvre aan te tonen - een stelling die hij reeds in het nawoord van *De trap van steen en wolken* had vooropgezet[11] -, toch ontkomt hij niet helemaal aan de neiging een hiërarchische orde op te bouwen, waarin de droom, het verlangen, het heimwee en de verbeelding superieur zijn aan de werkelijkheid met al haar onvolmaaktheden en ontgoochelingen[12]. In de toelichting bij zijn debuutroman verwijst hij trouwens expliciet naar Plato's ideeënleer waar die beweert *'dat ons leven op aarde niet eigenlijk op en in zichzelf bestaat; dat het louter een spel is van schaduwen en echo's neergeworpen door paradeigmata, die eeuwige oer- en voorbeelden die ergens in een stralende hemel ademen; dat onze werkelijkheid hier beneden maar schijn is, terwijl in onze illusie van daarboven de echte werkelijkheid begint'*[13]. De hunker naar het ideaal, onbereikbaar en vaak onwezenlijk, maakt in al zijn dialectiek van verdriet, heimwee en vreugde, een belangrijk bestanddeel uit van ons geluk, *'de smartelijke én jubelende wetenschap dat weliswaar de paradeigmata alsnog onbereikbaar zijn, maar dus ook zeker onbezoedelbaar, eeuwig, universeel, grote sterren in de dag der realiteit en de nacht des drooms, glanzende prinsessen heel hoog boven aan de spits van de trap: als droom onzer dromen, d.i. visioen voor dit leven en werkelijkheid er na...'*[14].

Herinnering en herkenning, het ontwaren van een glimp, het vatten van iets essentieels in een ondeelbaar ogenblik waaruit de kracht voor jaren kan worden geput, zijn dan ook leidmotieven in Daisnes oeuvre en verklaren meteen het grote aantal verwijzingen naar de jeugd en, daarmee gepaard gaande, de

nostalgische toon van veel werken. Over de jeugd, levensfase waartoe de schrijver een welbepaalde functie te vervullen heeft[15], merkt Daisne op: *'Ofwel herinneren we ons even een paradijselijke wereld waaruit we komen en die we op deze aarde inkopiëren; ojwel herkent onze frisse ziel in deze nieuwe aarde een paradijselijke toekomstwereld'* (15). Dat heimwee, die weemoed - *'goede treurmoedigheid om een afwezigheid'*[16] - ligt aan de basis van wereldbeschouwing en levenshouding van heel wat personages, maar bepaalt ook vaak hun onderlinge relaties: ik verwijs hier naar het zogenaamde Schwesterlein-motief zoals dat expliciet opduikt in *De trap van steen en wolken* en zelfs de thematische evolutie ervan grotendeels beïnvloedt; maar ook de verhouding tussen Miereveld en Fran in *De man die zijn haar kort liet knippen*, de houding van de ik-persoon tot de jonge Val in *De trein der traagheid*, van Otto tot Veritza in het gelijknamige verhaal, van de verteller tot Gratien(ne) in *Baratzeartea* enz., getuigt van een zelfde instelling van de *schrijver* Daisne die overigens in latere werken hoe langer hoe meer autobiografische elementen integreerde, die de nostalgische en jammer genoeg ook de sentimentele toon onderstreepten[17].

Het heimwee is trouwens een belangrijk aspect van de 'magie', waarvan Daisnes literair oeuvre getuigenis wil afleggen. Op verscheidene plaatsen heeft Daisne erop gewezen dat het begrip magie niet in zijn occulte, zogenaamde romantische betekenis mag worden gezien in verband met zijn eigen werk. In een interview dat hij in 1962 afstond aan Raymond Herreman, verklaarde hij hieromtrent: *'Ik meen namelijk meer en meer dat men heel voorzichtig moet omspringen met de magie van het magisch-realisme. Het mag geen systeem worden, of men vervalt altijd in hetzelfde: een droomdelirium van roes, slaap of waanzin. Het wordt een gekunstel dat ten slotte anti-magisch gaat werken, als een versleten kermistruc, want het leven is zoveel meer dan een onirische droomtent - het is het ware, onuitputtelijke magisch-realisme zelf. Ik sprak vroeger van "droom en werkelijkheid", ik verkies thans meer van "werkelijkheid en waarheid" te spreken. Het leven is beide, in droom en daad'*[18]. Een bewering die herinnert aan een passage uit *Wat is magisch-realisme?* waar Daisne waarschuwt voor een 'te felle lading van de droompool', waardoor men in 'het gratuite sprookje' belandt[19]. Precies hierdoor onderscheidt Daisnes oeuvre zich van het fantastische (dat toch ingecalculeerd zit in zijn romaneske visie), al behoren *De trap van steen en wolken, De trein der traagheid* en een aantal andere verhalen tot op zekere hoogte tot dit genre. Voor het romantische magisch-realisme wordt de bepaling 'fantast' isch nochtans aangewend, en zo zegt Evert ter Wilgh uit *De trap van steen en wolken* ook dat het geheim van zijn realisme datgene is, *'waardoor het fantastische tegelijk aanvaardbaar werd gemaakt en toch, per contrast, in schrijn werd gezet'*[20]. Daisnes rijpere benadering van de magie laat natuurlijk nogal wat achterpoortjes open; zo beschouwd is het leven inderdaad magisch-realistisch; het verzaken aan de werkelijkheid door het lijden te sublimeren en zo via een omweg diezelfde werkelijkheid sereen en bezadigd te gaan aanvaarden, laat

natuurlijk heel wat 'magisch' potentieel vrij, in die zin dat de reeds aangehaalde paradeigmata, de archetypen, daardoor hun bestaansrecht bevestigd zien: verzaken in het bewustzijn dat ergens toch iets superieurs, iets schoons en goeds bestaat. Symptomatisch hiervoor is het verhaal over de heilsgeliefde 'Edl' (uit de bundel *De vier heilsgeliefden*, 1955), waarvan de onverwachte ontknoping rond de rol die de heilsgeliefde speelt, aanleiding geeft tot de slotopmerking: *'Want er is een ogenblik in elk leven, waarop het heil ons nog alleen van de droom kan komen, hoe onwaarschijnlijk die dan ook lijke'*[21] en de herinnering aan de woorden van Edl: *'...tussen droom en werkelijkheid, wie weet ooit het verschil?'* (21). Maar reeds in *De trap van steen en wolken* staat die filosofie van de verzaking en de berusting om ideële redenen centraal, niet alleen ten opzichte van Ra, maar ook op het eerste, zogenaamd realistische plan, waar Pavel in de slotscène de spreuk *La vie est belle,/ Elle commence demain* commentarieert: *'Altijd morgen, en desnoods hierna...'*[22]. Ook de trap van steen en wolken, waarover Sedgwick het heeft in het laatste fragment, is *'een trap naar hierna...'*[23]. Voor vele personages in Daisnes oeuvre is het uitstel een filosofisch gefundeerd levensprincipe, waardoor zij vaak als irreëel (het drietal uit *De trein der traagheid*, de personages op beide plans in *De trap van steen en wolken*) en soms wel eens morbide overkomen (Miereveld uit *De man die zijn haar kort liet knippen*). Het zijn eigenlijk wereldvreemde figuren die dikwijls in onwerkelijk aandoende situaies belanden. Ik denk hier niet alleen aan de tocht door het Jenseits in *De trein der traagheid*, maar ook aan de op het eerste gezicht 'normale' en heel gewone situaties in cafeetjes, hotels en restaurants, waarvan de knusheid en gezelligheid zo nadrukkelijk worden gesteld, dat zij het onwezenlijke van de plot nog duidelijker maken (*Baratzeartea* b.v.). Ook het sentimentele dat in dergelijke scènes steeds op hinderlijke wijze wordt gedebiteerd, onderstreept het evasieve karakter van Daisnes creatief oeuvre.

En evasief kan een groot gedeelte van zijn werk worden genoemd: letterlijk of figuurlijk. De rusteloosheid van de personages is opvallend, en als ze dan al niet écht weg of op reis gaan (*De man die zijn haar kort liet knippen, De trein der traagheid, De vier heilsgeliefden, Lago Maggiore, Baratzeartea, Als kantwerk aan de kim...*), dan dromen ze een reis uit de dagelijkse, banale werkelijkheid, een moment van ontvluchting, van paradoxale onrust-rust (*De trap van steen en wolken, Het eiland in de Stille Zuidzee, Hoe Schoon was mijn School...*).

Het kan dus geen toeval heten dat *De trap van steen en wolken* aan het begin van deze reeks werken staat; want in het verhaal van Evert ter Wilgh, die een compensatie zoekt voor en een uitweg uit het frustrerende laboratoriumwerk, is de evasiedrang van primordiaal belang[24]. Evert sublimeert zijn liefde voor Ra in een puur literaire reconstructie, maar reeds hier wordt die liefde, die in wezen zinnelijkheid en erotiek betekent, getransponeerd naar het niveau van het gewone leven: Evert beaamt. Zoals een Dostojewski-figuur wil hij de ootmoed en de vernedering als hoogste waarden zien, als absolute

voorwaarden zonder dewelke het ware geluk onmogelijk is. En meteen wordt de sleutel tot heel Daisnes oeuvre sierlijk getekend: wat er ook gebeurt, het dient gesublimeerd te worden, opdat het zou passen in de platonische filosofie van de paradeigmata. Er zit een vleugje hypocrisie in de levenshouding van die personages die voortdurend afgeven op de generatie van het existentialisme, maar er toch ergens op inhaken door het absurde bestaan (al noemt Daisne die absurditeit magisch-realistisch) te bezweren door een einmalige daad van geven en nemen, door de primaire krachten van het leven te bevestigen en te bestendigen in de liefde.

Het doet er niet toe, op welke manier Daisne de erotische scènes beschrijft of suggereert, van belang is dat ze verrassend frekwent en zelfs essentieel zijn. De liefde neemt echter steeds de vorm aan van een offer, een heilig ritueel, een toegeven aan het lot dat gehoorzaamd dient te worden opdat de harmonie in het leven behouden zou blijven. Het gezichtspunt van waaruit de erotiek of de seksualiteit wordt waargenomen, bepaalt meteen de waarde van de verzaking die op haar beurt de berusting fundeert: zo vormt de *auteur* Johan Daisne in de gedaante van het *personage* Daisne een soort referentiekader (en dit niet alleen in *De trap van steen en wolken*), waardoor het vervreemdingseffect paradoxalerwijze een nauwere identificatie bewerkstelligt. Wanneer Evert tegen zijn occasionele geliefde Jeanne (de latere Hermine van Rijn en moeder van zijn zoontje) bekent dat hij ooit de ware liefde heeft gekend in zijn verhouding met Ra, citeert hij een gedicht (eigenlijk een vertaling) van Johan Daisne, waar de *auteur* 'met een oog-van-God'[25] moet bij opmerken: *'Het was toen of ook Daisne iemand huldigde, de levende dode van een onvergankelijke herinnering'*[26]. In het boek blijken Evert, Jeanne en de schrijver Johan Daisne (die in deze context niét Herman Thiery is) aan hetzelfde trauma te lijden, al kan hen een zekere dosis geestelijk masochisme gerust worden aangerekend. Niet het lijden loutert, maar de cultus van het lijden. Indien Johan Daisne (in dit geval wél Herman Thiery) op het ogenblik van *De trap van steen en wolken* reeds zijn klassieke conceptie van het magisch-realisme had gehuldigd, had hij zeker geen behoefte gehad aan een Far West-achtige nevenintrige zoals die uit het manuscript van Evert ter Wilgh naar voren komt. Die vaststelling maakt de hedendaagse lezer tegelijk gelukkig en ongelukkig: aan de ene kant charmeert het romantisme van die eerste roman nog steeds en gebeurt er tenminste nog iets (al is het verhaal van de bestorming van de tempel je reinste Max Brand en zou de tempel zelf met al zijn gesofisticeerde apparatuur perfect passen in een James Bond-roman), aan de andere kant moeten we wel constateren, dat er strikt genomen niet méér gebeurt dan in b.v. *Baratzeartea*, waar de magische werking van de realiteit toch niet geringer, is, integendeel. De truc van het manuscript is inderdaad gemakkelijk, de techniek biedt perspectieven aan de schrijver die de twee plans van magie en realiteit op een gemakkelijke manier verbinden, maar op een minder organische wijze dan

in *Baratzeartea*, al dient de lezer zich daar door een aantal hoofdstukken heen te worstelen die hem dicht bij de wanhoop brengen. Bij een aandachtige lectuur van *De trap van steen en wolken* kunnen we echter reeds gerust vooropstellen, dat het structurele principe waarop de roman berust, door de thematiek zelf wordt tegengesproken. In dit verband verwijs ik naar het gesprek tussen Everts broer Lotar en Jeanne/Hermine, waar zij op een bepaald ogenblik volgende relevante en revelerende inzichten formuleert: *'... die obsessie van de droom die we door het leven hebben geweven en die er niet meer uit los te tomen is omdat hij - verschillend van het leven - er toch wezenlijk toe behoort, er zelfs het hoofdbestanddeel, de oorzaak en reden van is geworden; niet meer de oude tweeheid van Dichtung und Wahrheit, maar de geheimzinnige tweeëenheid van droom* in *realiteit, en van realiteit* uit *droom - goddelijke uitkomst van het leven en begin van alle kunst... '*[27]. Jeanne/Hermine betoogt ook dat de illusie het wezenlijke is, want als 'leerlinge' van Evert heeft zij het volgende beseft: *'Ik beschouw de dingen niet meer als dingen op zichzelf dingen die op zichzelf betekenis hebben, maar als louter objecten, als aanleidingen, middels of steunpunten om er de droom die we er om heen hebben getoverd, aan vast te knopen. Een soort van vrij platonisme als je wilt: de dingen zijn maar afschaduwingen van de glanzende paradeigmata die in de hemel wonen, zij tellen niet dan als dusdanig, om ons te helpen in onze verbeeldingen van de hemel, maar op zichzelf zijn ze niet, het is een vergissing zich aan hen voor henzelf te hechten want ze zijn illusie, dan wanneer dat wat men meestal begoocheling heet juist het echte is: paradeigmata. Wreed is het die illusie te verliezen, want men verliest wat wezenlijk is: de dingen behoudt men, maar het zijn dode stenen in de hand, kaal om bij te schreien '*[28]. Al bij al is het magisch-realisme hier reeds gekristalliseerd tot een formule en kan de verklaring a posteriori de 'magische' aantrekkingskracht van het verhaal niet verder uitdiepen. Wat ik in het voorgaande heb gezegd, geldt ook hier: de droom als compensatie, de identificaties (is het nu Evert die Jeanne/Hermine in het ziekenhuis opzoekt of niet, de auteur geeft in de narede zelf geen antwoord), de verzaking, het wachten op het geluk en het zich verlustigen in dat wachten - de woordvoerder van de in vele van Daisnes boeken aangevallen existentialisten heeft in een roman dé titel voor Daisnes oeuvre geleverd: *Le sursis* -, die existentiële inertie[29], de constante strategie van het en passant. Wanneer Ra Sedgwick in de 'Amerikaroman' alleen achterblijft terwijl Gun op zoek is naar de tempel, mediteert de schrijver van deze fragmenten in die zin: *'Niet wat* is - *want dat kan men hopeloos kaal vermoeden - is belangrijk, maar wat* schijnt, *wat wij van en om de dingen dromen, want dat komt van ons en wellicht is dat God*[30]. Precies in die polariteit van zijn en schijn komt de essentie van het bestaan tot uiting, dat daardoor dubbel wordt en zijn schoonheid hierin bewaart, *dat het ogenblikkelijke weinig telt tenzij als matière de souvenir, en eerst in dat later terugzien alles goed wordt, zelfs wat ellende was'* (30). Weliswaar eindigt het oorspronkelijke citaat met een vraagteken, waardoor de zin een andere gevoelswaarde krijgt, maar de hele

roman (die ook een ‘dubbel’ bestaan leidt) lijkt wel gecomponeerd om die vraag bevestigend te beantwoorden. Droom, visioen, verbeelding én herinnering duiken voortdurend op en conditioneren als het ware met terugwerkende kracht de einmalige hartstochtelijke ogenblikken die met een haast koppige frekwentie in Daisnes oeuvre terug te vinden zijn. Strikt genomen is ook *De mm die zijn haar kort liet knippen* op dit thema gebouwd en biedt het als zodanig een uitstekende illustratie van Daisnes magisch-realisme. De roman begint en eindigt in de berustende mineur-toon van de herinnering, omdat hij wezenlijk gestructureerd is rond één ogenblik: de ultieme confrontatie van Govert met Fran, een scène die van kapitaal belang is door de archetypische implicaties: beide protagonisten groeien hier immers uit boven het alledaagse en vertegenwoordigen op die manier de eeuwige ‘heilsgeliefden’ die volstrekt vertrouwen hebben in de trap van steen en wolken. In de twee monologen, die ook stilistisch verreweg het mooiste deel van deze roman uitmaken (en die doen denken aan het gesprek tussen Lotar en Jeanne/Hermine in *De trap van steen en wolken* of tussen Victor en Ernee in *Lago Maggiore*), omdat zij het pathetische door de pathologische context plausibel maken, vat Fran de betovering van hun relatie goed samen: *‘Onze begeerten kunnen immers wèl bevredigd worden, maar daarná zijn we nog eens zo onvoldaan, want er is één hunkering die ongeneesbaar blijkt - een hang naar verzuchtingen, waarvan het voorwerp ten slotte zo ver buiten ons bereik ligt, dat we zelfs geen naam meer ervoor kunnen bedenken’*[31]. Het onbereikbare en het naamloze behoren tot een andere wereld die zich met glimpen vertoont in bepaalde aardse situaties (niet toevallig heeft Daisne hiervoor het schoolmilieu gekozen in het eerste deel van de roman), en die kan worden beschouwd als een soort magnetisch veld waar de overgangen tussen werkelijkheid en verbeelding voltrokken worden, zonder dat er van enig kwalitatief onderscheid sprake zou zijn. De dood is alomtegenwoordig, niet alleen in *De man die zijn haar kort liet knippen* (de autopsie, de moord), maar in vele van Daisnes werken, waaraan morbide passages niet vreemd zijn, reminiscenties aan de romantische impact van duivelskunstenaars en Gothic Novels[32]. Het ideaal van deze personages is vaak ‘gelukkig te zijn over de dood heen’[33], omdat de dood het niveauverschil uitvlakt[34]. In de monologen van *De man die zijn haar kort liet knippen* heeft Daisne deze problematiek op indrukwekkende wijze gestalte gegeven, ondanks de compacte zegging en de pathetische toon veel meer impressionant dan in *De trein der traagheid*, waar precies een onderzoek naar dat overgangsgebied de hoofdbrok van het verhaal uitmaakt, maar zonder dat de novelle de universele waarde bereikt van voornoemde roman. *De trein der traagheid* is weliswaar een van Daisnes populairste werken, maar beweegt zich reeds op de grens van vermogen en onmacht, omdat de thematische aanzet nu net té veel mogelijkheden biedt voor het magisch-realisme. Het verhaal is daardoor, zijn kwaliteiten ten spijt, haast een prototype geworden van de oppervlakkige en gezochte magisch-realistische

verhalen die Daisne jammer genoeg ook heeft geschreven[35]. Het is allemaal wat te makkelijk: het ongeval, de zwijgzame passagiers, de stilgevallen horloges, het onherkenbare landschap, de onverstaanbare taal, de onzekerheid omtrent het uitzicht, het *zijn* van vluchtige ontmoetingen. Het is werkelijk, in ieder opzicht, een gemakkelijk, transparant verhaal, dat toch belangrijk is door de gesprekken die de hoofdpersoon voert met professor Hernhutter en Val.

De strekking van die conversaties wordt vakkundig voorbereid door de reflecties van de leraar-verteller, die naar aanleiding van een college in de fonetica een ontologische stelling verkondigt, die het thema van het boek zal vormen: zoals de taalgebruiker door anticipatie bepaalde klanken anders gaat uitspreken, zo ook grijpen sommige situaties in ons leven vooruit op de ultieme en belangrijkste gebeurtenissen. Over deze 'inchoatief' merkt de leraar op: *'Gelijk, luidens Je wet der traagheid, een beweging de neiging vertoont om nog heel even voort te duren, ook wanneer, laten we zeggen, de motor werd afgezet, aldus, volgens het psychische automatisme, vertoont een handeling de neiging om reeds te beginnen nog voordat we ze metterdaad uitvoeren'*[36]. Een tijd later, wanneer het voor de lezer al duidelijk is dat de drie lotgenoten zich in een onaards avontuur bevinden, filosofeert de professor overigens precies over het verschijnsel van de inertie: *'...veronderstel eens dat men die mechanische wet* (d.i. de inertie, PVA) *ook op het leven in zijn geheel mag toepassen. Dan zou dat tot gevolg hebben dat ons bestaan nog heel even in de voorgeborchten van de dood voortduurt, en zulks des te langer naarmate dat bestaan sterker is geweest, naarmate men veel van het leven gehouden heeft, en het nog vurig omhelsd heeft, juist ervoor...'*[37]. Hernhutter trekt meteen de conclusie: de dood wordt in dat geval voorafgegaan door een soort verkenningstocht die de betrokken persoon een Janus-masker toebedeelt: het inzicht in verleden en toekomst[38]. De drie zwervers bevinden zich als het ware op de trap die hen naar het hiernamaals brengt... een wat te fantastische stelling die slechts wordt goedgemaakt door de ongewoon sobere slotbladzijden die de schrijver Daisne en zijn kunst redden van een pathetiek die jammer genoeg later toch zou opduiken.

Het begint met *Lago Maggiore*. De fantastiek is er verdwenen (m.a.w. het romantische magisch-realisme is hier klassiek geworden), maar de leidmotieven blijven bewaard en zelfs het woord 'magie' valt, zij het dan onder de vorm van enkele verwante begrippen: 'overeenstemmen', 'parallellisme', 'analogie'[39], waarmee de zielsverwantschap wordt gesuggereerd. De lof van de harmonie is in deze roman dan echter al gezongen door Victor - wiens verhaal het stilistisch moet afleggen tegen dat van Ernee, omdat het te sentimenteel aandoet[40]. Een van de oorzaken van de verzwakking in Daisnes oeuvre is m.i. het refereren aan vorige werken, waardoor de autobiografische ondertoon steeds wordt beklemtoond: ik denk hier o.m. aan *De neusvleugel der muze* (1959), *Hoe Schoon was mijn School* (1961), *Baratzeartea* (1963) en *Als*

kantwerk aan de kim (1965). Zo worden delen van dit oeuvre mutatis mutandis onderling verwisselbaar. Dat werkt soms storend en toch, hoe paradoxaal het ook mag lijken, zijn het precies deze 'realistische' romans en verhalen die licht werpen op Daisnes magisch-realisme, zowel het 'romantische' als het 'klassieke'. Want wat in de eerste boeken nog als fictie (of 'literatuur') kon worden beschouwd, breekt in de latere verhalen en romans door als 'werkelijkheid' - 'de realistische zijn de meest magische' zoals Daisne zelf opmerkt aan het slot van *Pavane*[41]. De motieven die b.v. in *Lago Maggiore* of in *Baratzeartea* aan bod komen, verschillen in wezen niet van diegene uit de *Zes domino's voor vrouwen* of *De trap van steen en wolken*. Ik plaats deze twee titels hier naast elkaar omdat het opvallend is, hoe *De trap van steen en wolken* thematisch aanwezig is in de onderscheiden verhalen, maar dat die thema's echt goed tot uiting kwamen in het gecomponeerde geheel van de roman. Het mysterie van de liefde, het bewustzijn van een verwantschap over de grenzen van tijd en ruimte heen, de reïncarnatie, de kristallisatie van de liefde tot vriendschap of de berusting en dergelijke meer: het zijn stuk voor stuk motieven die het sterk erotisch karakter van Daisnes oeuvre onderstrepen. Er is in dit verband geen mooier voorbeeld aan te stippen dan de roman *Ontmoeting in de zonnekeer* (1967). Voor wie heel dit werk leest, vanaf *Gojim* (1939) tot een recenter verhaal zoals b.v. *Zuster Sharon* (1967), moet het wel duidelijk zijn dat het magisch-realisme voor Johan Daisne heel wat meer betekende dan een literair procédé - een reden te meer om de zwakke verhalen te betreuren -; het was een organisch antwoord op zowel zijn psychische instelling als op zijn levensvisie. Daisne komt uit zijn werk naar voren als een romanticus en ik vermoed dat het veelvuldig afwijzen van de realiteit als zodanig én het sublimeren daarmee verband houden. Ook om die reden zou ik de liefde als het centrale thema van zijn werk willen stellen, op zichzelf géén 'magisch-realistisch' thema, maar wél indien we persoonlijkheid en wereldbeschouwing van de auteur en zijn visie op de liefde in aanmerking nemen. Ik verwijs hier naar het slot van *De neusvleugel der muze*, waar de ik-persoon vertelt: *'Accoord dat* op aarde *het onverkwikkelijke moet worden aanvaard in samenhang met het schone, als repoussoir ervan. Maar ik neem niet graag genoegen met het aardse als zodanig alleen. Ik kan me met het aardse slechts verzoenen wanneer het harmonisch aansluit op een ruimer perspectief... '*[42]. En hij vervolgt: *'Ik zou de liefde willen poneren als het kostbaarste, eerste en laatste in het leven: felste reactivering van ons hele sterfelijke wezen, en, op grondslag daarvan, schoonste en hoogste geestverheffing waarmee de mens iets ervaart van de goddelijke geheimenis. Maar die heilige waarde heeft dus, voor de menselijke ervaring, een stoffelijke, vergankelijke basis, waarvan de realist niet onkundig kan zijn, temeer daar hij als dichter zelfs de overkwetsbare neusvleugel van de muze heeft geërfd '*[43]. De synthese van wat Daisnes personages bezielt. Niet alleen omdat ik *De man die zijn haar kort liet knippen* als zijn gaafste werk beschouw, eindig ik er mijn aantekeningen mee, maar op de eerste plaats

omdat ik in Miereveld en Fran de ware prototypen van diezelfde personages zie. Ik denk dat de innerlijke strijd van Govert Miereveld typisch is voor de auteur Daisne, zoals Fran typisch is voor het ideaal dat hij koesterde als *mens* (43), maar dat hij benaderde als *schrijver*. Als we die stelling doortrekken, betekent dit dat de frustratie een belangrijke rol heeft gespeeld in zijn schrijverschap dat onlosmakelijk verbonden moet zijn geweest met zijn leven. Ofwel werkt de auteur dan in zijn boeken het leven verder uit (realisme), ofwel beleeft hij daar wat hij buiten dat oeuvre niet harmonisch kan ervaren (de droom en de verbeelding als complement voor de werkelijkheid). In het geval van Daisne zouden we, rekening houdend met de evolutie in zijn werk, misschien wel kunnen zeggen dat hij zichzelf voortdurend heeft betrapt tussen de steen en de wolken en aan dat dualisme zowel leed als er zijn kunst aan dankte.

PAUL VAN AKEN (Reet 1948) is licenciaat Germaanse filologie en bereidt een doctoraat voor over het tijdschrift *Komma* en de literaire kritiek in de jaren zestig. Publiceerde in diverse tijdschriften en verzorgde ondermeer over Vondel en Claus schooluitgaven. Zijn literatuurgeschiedenis *Letterwijs, letterwijzer* bracht voor- en tegenstanders in het

harnas. Hij werkt mee aan *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur, Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur* en de *Columbia Dktionary of Modern European Literature.*

Eindnoten:

(1) Met het oog op mijn conclusie wil ik toch maar eens extra aanstippen dat deze aantekeningen weliswaar subjectief zijn, maar dat zij anderzijds zijn gebaseerd op het prozawerk van Daisne. De auteur zelf heb ik nooit gekend, zodat ik niet kan oordelen of verifiëren op grond van biografische gegevens.
(2) *Wat is magisch-realisme?* Paris-Manteau, Amsterdam & Brussel, 1973[4], p. 7.
(3) Paul de Wispelaere: *Schets van de Vlaamse literatuur na 1945* in: *De Nederlandstalige letteren in België*, uitg. Europalia 80, Brussel. Ik vestig hier echter ook de aandacht op de verhalen die Johan Daisne voor zijn roman had gepubliceerd en die thematisch zeer sterk aanleunen bij *De trap van steen en wolken: Gojim (1939), Aurora* (1940), *Maud Monaghan* (1940) en *Renée* (1940).
(4) *Wat is magisch-realisme?* op. cit., p. 22.
(5) Ibid., p. 20.
(6) Ibid., p. 15.
(7) Ibid., p. 13. Cfr. *ook Lago Maggiore*, Manteau, Brussel/Den Haag, 1965[3], p. 190.
(8) Ibid., p. 14.
(9) Wel dient opgemerkt dat Daisne schrijft: 'De trap *van* steen en wolken'.
(10) *Wat is magisch-realisme?* op. cit., p. 10. Cfr. ook *De trap van steen en wolken*, Manteau-Nijgh & Van Ditmar, Brussel/Rotterdam, 1942, p. 259: '... hoe die droom ook de hemel mag schijnen, hij is er nog maar de lange, hoge trap naar, van wolken én steen gebouwd; hij is nóg aarde.'
(11) *De trap van steen en wolken*, op. cit., pp. 258-259.
(12) In dit verband verwijs ik b.v. naar verhalen als *Veritza* (1962) en *Pavane* (1964) als heel typische voorbeelden.
(13) *De trap van steen en wolken*, op. cit., p. 258.
(14) Ibid., p. 260.
(15) *Wat is magisch-realisme?* op. cit., p. 11.
(16) *Lago Maggiore*, op. cit., p. 46.
(17) Ik denk hier o.m. aan *De neusvleugel der muze* en *Hoe Schoon was mijn School.*
(18) Aangehaald in *Johan Daisne*, Profielreeks, Manteau, Brussel & Den Haag, 1974, p. 52.
(19) *Wat is magisch-realisme?*, op. cit., p. 19.
(20) *De trap van steen en wolken*, op. cit., p. 15.
(21) *De vier heilsgeliefden*, Ontwikkeling, Antwerpen & Meulenhoff, Amsterdam, 1955, p. 58.
(22) *De trap van steen en wolken*, op. cit., p. 351.
(23) Ibid., p. 350.
(24) Ibid., p. 22.
(25) Ibid., p. 15.
(26) Ibid., p. 82. Cfr. ook pp. 275 en 313.
(27) Ibid., p. 215.
(28) Ibid., pp. 215-216.
(29) Cfr. *De trein der traagheid*, Manteau, Brussel, 1963.
(30) *De trap van steen en wolken*, op. cit., p. 159.
(31) *De man die zijn haar kort liet knippen*, Elsevier Manteau, Brussel/Amsterdam, 1979[15], p. 170.
(32) Jean Weisgerber: *Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960*, Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1964, p. 179.
(33) *De trap van steen en wolken*, op. cit., p. 216.

(34) Ibid., p. 217.
(35) Voorbeelden hiervan vinden we in de bundels *Met dertien aan tafel* (1950) en *Charaban* (1965).
(36) *De trein der traagheid*, op. cit., p. 21.
(37) Ibid., pp. 68-69.
(38) De eenheid van verleden, heden en toekomst als magisch-realistisch principe treffen we ook aan in Dr trap *van steen en wolken*, op. cit., p. 278.
(39) *Lago Maggiore*, op. cit., p. 190.
(40) Ibid., p. 73.
(41) 'Pavane' in *Charaban*, Manteau, Brussel/Den Haag, 1965, p. 155.
(42) *De neusvleugel der muze*, Manteau, Brussel/Den Haag, 1969[3], pp. 289-290.
(43) Ik verwijs hier naar Daisnes voorliefde voor de film en zijn belangstelling voor filmdiva's.

Kristiaan Versluys

Daisnes romantiek of de wenteltrap van steen en wolken

In zijn narede op *De trap van steen en wolken* schrijft Johan Daisne dat *'onder de vele mogelijke* [literaire] *transponeringswijzen: de im- of expressionistische, de symbolistische, de neusachliche e.a.* - [hem] *de romantische het liefst is.'* Hij bedoelt hiermee dat ook hij, zoals sommige romantici, streeft naar een vervlechting tussen fantasie en werkelijkheid, magie en realiteit. Daisne is echter dieper in de romantiek geverfd en heeft een betere intuïtie voor het wezen ervan dan hijzelf door het aanhalen van dit ene vergelijkingspunt laat blijken. Zo zijn tenminste drie facetten van *De trap van steen en wolken* romantisch: 1/ de formele complexiteit van het verhaal; 2/ het motief van de Eros of Liefde; 3/ het motief van de 'circuitous joumey', de verlossing uit de ban van de Eros, de groei naar Agape.

Op het eerste gezicht lijkt Daisnes eerste grote roman een onmogelijk verhaal, een ingewikkelde liefdesintrige, een spel van verafgoding, van aantrekking, van afstoting, tegen elkaar indruisende realiteitszin en illusie-vorming. Dit kluwen wordt pas ontwarbaar wanneer men het verhaal toespitst op twee driehoeksverhoudingen, die tussen Ra-Gun-Lovelace in het vertelde (zich in Amerika afspelende) verhaal, en die tussen Ra-Evert-Hermine in het raamverhaal. Deze twee verhalen zijn ingenieus door elkaar geweven. Het ene werkt op het andere in en is er de reflexie van, terwijl het andere het ene dan weer voortstuwt en vorm geeft. Deze wederzijdse beïnvloeding heeft te maken met de wederzijdse dooreenvloeiing: het raamverhaal sluit het ontstaan van de binnenvertelling in. Zo wordt de Wild West story begonnen door Evert, voortgezet door Hermine, voltooid door Evert en Hermine samen. Het omkaderde verhaal draagt dan ook de sporen van zijn genese, terwijl het realistische raamverhaal ten dele verklaard wordt door het tot stand komende binnenverhaal. Binnen- en raamverhaal zijn mekaars complementen.

Waarom deze complexiteit? Afgezien van bepaalde epistemologische bedoelingen - informatie wordt ons in de realiteit, zoals in Daisnes boek, fragmentarisch ter hand gesteld - sluit Daisne zich aan bij de traditie van de romantische ironie, een traditie het best gedefinieerd door de Duitse schrijver-criticus Friedrich Schlegel. In een beroemd 'Athenäums-fragment' stelt Schlegel dat romantische werken, die naam waardig, voortdurend in wording zijn. ('Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.'[1]) Schlegel heeft het over poëzie die poëzie is en poëzie van de poëzie, dichtkunst (en bij uitbreiding literaire kunst in het algemeen) die een reflexie op zichzelf bevat, fictie die zichzelf als fictie ontmaskert. Dat spel van opbouw en zelfvernietiging - een

spel dat in Daisnes roman vooral geïllustreerd wordt door het Amerika-verhaal - heeft in de moderne literatuur veel aanhangers gekend, onder hen de Gide van *Les faux-monnayeurs*. Twee bedoelingen kunnen bij de praktijk van deze ironische zelf-reflexie voorliggen: ten eerste, een soort hyper-realistische, zoals Roland Barthes heeft uiteengezet in *Critique et vérité;* de schrijver wenst niet alleen het beschrevene te beschrijven en te ontmythologiseren, maar ook het beschrijven zelf; de bedoeling is vooral de realiteit te ontluisteren. Maar men kan ook deze ironie op een meer ludieke manier toepassen, zoals dezelfde Barthes heeft aangetoond in *Le plaisir du texte* en zoals trouwens Schlegel zelf laat doorschemeren. De bedoeling is dan vooral het verhaal te omluisteren. Door het complexe spiegelspel tussen het verhaalde en het relaas van het verhalen zelf wenst de auteur het verfrissende en verfraaiende van de speelse menselijke creativiteit weer te geven. Het afwikkelen van het schrijven zelf wordt voorgesteld als een spel waarbij naar de realiteit geknipoogd wordt. De werkelijkheid - zo wordt door het toepassen van de romantische ironie verduidelijkt - is zelf niet de bron van het creatieve. Ze wordt pas interessant door inwerking van de scheppende menselijke geest.

In zijn narede citeert Daisne één werk waarin deze laatste versie van romantische ironie perfect geïllustreerd wordt. Het gaat hier om E.T.A. Hoffmanns beroemde novelle *Der goldne Topf.* Hoffmanns 'Erzählung' heeft raakpunten met *De trap van steen en wolken* wat de thematiek betreft. Beide werken verhalen een wisselwerking tussen een wereldse en een onwereldse liefde, Eros en Agape. Wat ons hier echter interesseert is vooral het verrassende einde van het verhaal, waarin de narratieve illusie doorbroken wordt door het plotse verschijnen van de auteur zelf. Sprookjesachtige figuren uit het verhaal worden hierbij op een komische wijze in aanraking gebracht met de realiteit. (Archivarius Lindhorst, bijvoorbeeld, maakt zich zorgen over welk effect het bekendmaken van zijn ware identiteit van salamander op zijn positie in de stadsmagistratuur zal hebben.) Maar daarbij wordt de realiteit - de platvloerse redelijkheid van de doorsnee-burger - en niet het sprookje bespot. De schrijver maakt zijn verschijning niet om met een fors 'Ik, E.T.A. Hoffmann, neem de pen op' de fictie te verdrijven door de schrijnende werkelijkheid. De auteur verschijnt integendeel om zich te beklagen over het feit dat hij onontkoombaar aan de realiteit is gekluisterd. Maar de laatste woorden van de Archivarius zijn troostend:

Still, still, Verehrter! klagen Sie nicht so! - Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? - Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?[2]

Schrijven, poëzie, kosmische harmonie en geluk worden hier vereenzelvigd. De romantisch ironie - het blootleggen van de autoriële tussenkomst - dient om het schrijverschap te verheerlijken en te veredelen. De poëzie is vanuit romantisch perspectief, de (op een kier staande) poort tot het geluk.

Vergeleken met Hoffmanns novelle is bij Daisne het heilig vuur wat getemperd. Lindhorst wordt omgeven door feeërieke attributen: vlammen en magische dranken. De poëzie, het poëtisch leven, wordt voorgesteld als tintelend, verrukkelijk. Bij Daisnes Evert ter Wilgh, daarentegen, verloopt het schrijven veel serener en de magische drank is vervangen door een door-de-weeks kopje koffie. Maar het feit blijft dat in Everts bestaan het schrijverschap de magische tegenpool vormt voor zijn prozaïsche wetenschappelijke bezigheid als medewerker van de haringroosterende Professor Moslé. Het schrijverschap is de omzoming en de bekroning van zijn leven. Zoals bij Hoffmann heeft de literaire bezigheid een existentiële en verlossende waarde. Bij Hoffmann wordt daar expliciet op gewezen tijdens de ultieme ontmoeting personage - auteur. Bij Daisne wordt die boodschap indirect gesuggereerd door het parallellisme tussen binnen- en raamverhaal. Het speelse in Daisnes verhaaltrant - het overwippen van binnen- naar raamvertelling, de vele onontwarbare verbanden tussen de twee - maken duidelijk hoe de werkelijkheid door inwerking van de menselijke geest zijn statisch karakter verliest en tot een vermenselijkt fenomeen wordt. Door het ludieke in het verhalen zelf wordt een levensbeaming tot uiting gebracht die onafhankelijk staat van de verhaalde inhoud. De vorm van het boek zelf is een ode aan het speelse van de menselijke creativiteit.

En toch is de kern van *De trap van steen en wolken* - het inhoudelijke in tegenstelling tot het formele - ernstig en psychologisch. Het verhaalt de afrekening met een typisch romantisch concept van de liefde, maar die afrekening is zelf een romantisch topos. De romantiek toont zich, wat de thematiek van *De trap van steen en wolken* betreft, in twee complementaire gedaanten. Aan de ene kant ziet men hoe Evert opgezweept wordt tot een verafgoding van een ideaalbeeld van de vrouw. Aan de andere kant wordt zijn dweepzucht gemilderd tot een uiteindelijke tevredenheid met het prozaïsch-alledaagse, een verglijden in de aanvaarding van de menselijke middelmatigheid. Beide thema's leunen aan bij romantische tradities. Het eerste is welbekend en kan kortweg het thema van de Eros worden genoemd. De pendant daarvan is een minder gepopulariseerd maar even indringend romantisch motief: dat van de louterende liefde of Agape.

Romantisch, zelfs in de meest populaire betekenis van het woord, is zeker de verhouding tussen Evert en Ra. Hun soort liefde (later terug te vinden in de verhouding tussen Miereveld en Fran in Daisnes tweede grote roman *De man die zijn haar kort liet knippen*) is van literaire oorsprong. Ze wortelt in het wezen van de romantiek en is bijvoorbeeld gesymboliseerd in de liefde van de

student Anselmus voor de wonderbaarlijke Serpentina in Hoffmanns *Der goldne Topf*. Op het theoretische vlak heeft de aarts-romanticus Stendhal een paar beschouwingen gewijd aan dit soort liefde, die hij betitelde als 'l'amour passion', de onwereldse, verschroeiende, onontkoombare Liefde.[3] Op het praktisch-literaire vlak behoren de volgelingen van deze 'amour passion' tot de grote tragische figuren uit de negentiende-eeuwse literatuur: Werther, Julien Sorel, Fabrice del Dongo, en ook de romantische figuren in vele realistische meesterwerken, Emma Bovary, Anna Karenina, Effi Briest, ook Couperus' Eline Vere, een romanpersonage dat voortdurend in Daisnes boek wordt opgeroepen. Die figuren zijn tragisch, omdat - zoals de Franse criticus Denis de Rougemont heeft aangetoond[4] - een wereldvreemde, onmogelijk opgeschroefde Liefde (Eros), in laatste instantie, leidt tot de dood (Thanatos). De steeds groeiende ver-romantisering van het leven eindigt met een ontgroeien aan het leven, een ontsnappen aan alle sociale conventies, een ontsnapping door zelf-vernietiging, een ontsnappen in de dood. De Rougemont bewijst aan de hand van het verhaal van Tristan en Isolde - een verhaal dat ook Daisne niet onberoerd heeft gelaten, zie zijn toneelstuk *Het zwaard van Tristan* - dat in een Eros-verhouding de passies van minnaar en geliefde aangevuurd worden, niet door de ver-werkelijking en ver-wezenlijking van hun hartstocht (bijvoorbeeld in het huwelijk), maar door zelf-opgelegde obstakels. De geliefden zijn, paradoxaal, pas gelukkig in elkaars afwezigheid. Ze ontlopen moedwillig elke kans om hun liefde te realiseren en verkiezen meegesleept te worden door een onvervulbare passie eerder dan te streven naar het vervullen van de passie, het omzetten ervan in een duurzame echtelijke relatie. In de dood - het meest onherroepelijke van alle obstakels - vindt een dergelijke Liefde haar bekroning. In een Eros-verhouding is het opperste geluk niet te leven met de geliefde maar te sterven, niet zozeer voor de geliefde, maar versmacht door een onbereikbaar, geïdealiseerd en geëtherialiseerd beeld van de beminde, een waanbeeld dat als een onweerstaanbaar en vernietigend fata morgana wordt ervaren.

Evert lijdt aan een dergelijke Liefde. Zijn verhouding met Ra is kies beschreven. (Daisne heeft sympathie voor wie zich, zoals Evert, met een soort wanhopige intensiteit, boven het alledaagse weet te verheffen.) Maar het boek vertoont toch alle tweeslachtigheid die kenmerkend is voor de meeste werken met hetzelfde onderwerp. Aan de ene kant geeft de auteur blijk van een diepgaande fascinatie voor het verschijnsel van de vernielende hartstocht. Aan de andere kant geeft hij uitdrukking aan zijn strenge condemnatie. Daisne laat er geen twijfel over bestaan dat Evert (zoals Miereveld) ziekelijk is - ziekelijk geniaal misschien - maar psychologisch toch onvolgroeid. Gevangen door de Liefde is Evert niet in staat tot het gewone nemen en geven dat plaatsvindt in een volwassen relatie. Hij is in wezen nog een adolescent die zich vergooit aan zijn eigen opgeblazen gevoelens, zodat de gezelligheid, de kalme (ook sek-

suele) genoegens van het echtelijk leven, de ‘bekende warmte’ zoals Hugo Claus het noemde, hem vreemd blijven.[5] Verschroeid door één blijvende, onblusbare vlam maakt hij voor zichzelf het leven ongenietbaar en elke diepere verhouding met een vrouw onmogelijk. Vandaar Everts wens te sterven, geconcretiseerd in een soort ‘Liebestod'-scène met Ra. Vandaar ook het verbreken van een verloving met een niet nader genoemd meisje juist vóór het huwelijk. Vandaar vooral zijn verstoting van Hermine, een vreemdelinge die Evert toevallig leert kennen en die voor hem vlug het zinnebeeld wordt van de huiselijkheid. Evert is duidelijk te veel in de greep van de Sirenen-roep van zijn eigen gevoelens om in eerste instantie de waarde van die trouwe Penelope te kunnen onderkennen. Hij is letterlijk te zeer met zichzelf ingenomen om open te staan voor de degelijkheid en genegenheid die uitgaat van een liefdevolle vrouw van vlees en bloed.

Een dergelijke verknechting aan een ideaalbeeld is psychopatisch en ze wordt door de auteur dan ook niet eenzijdig bejubeld. Daisne is te veel moralist en terzelfdertijd, paradoxaal, ook te veel romanticus om Eros zegevierend zijn gang te laten gaan. Want in de romantiek duikt naast het Eros-motief ook dat op van een gelouterde, realiteitsgerichte, huwelijksgebonden liefde. Goethe reeds trachtte de zelfmoordgolf die volgde op de publikatie van *Werther* in te dijken door onder andere het schrijven van een gedicht met als slotzin Werthers aanmaning tot de lezer: ‘Sei ein Mann und folge mir nicht nach.’ Meer in het algemeen ontwikkelde zich in de negentiende eeuw wat M.H. Abrams het motief van de ‘circuitous journey’ heeft genoemd,[6] het thema van de kronkelende reis, een geestelijke tocht gekenmerkt door een spiraalbeweging, een terugkeer naar een psychologisch uitgangspunt, een terugkeer die gepaard gaat met een verruimd en veredeld inzicht verworven door beproeving, een loutering door ervaring. Die beproeving kan bestaan uit een periode van geestelijke neerslachtigheid, maar ook, zoals bijvoorbeeld in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, uit een periode van overgeëxciteerde imaginatie, een gevangenschap in een narcistische verliefdheid, in een adolescente projectie van eigen wensen. De verlossing daaruit neemt de vorm aan van een rijping tot Agape, tot een tot-de-ander-gerichte, leven-gevende liefde. De Rougemont heeft aangetoond dat Eros tot Thanatos leidt. Agape, daarentegen, is realiteitsgericht en leidt daarom tot het scheppen van een creatieve band tussen de geliefden, een psychologische groei gedragen door wederzijdse affectie.

De trap van steen en wolken bevat twee dergelijke Agape-verhoudingen, die een contrapunt vormen tot de hoger besproken Eros-relatie. Eén van die verhoudingen is te vinden in het binnenverhaal, de andere in het raamverhaal en de twee zijn onderling eng verbonden: het binnenverhaal verklaart de problematiek van het raamverhaal. In de binnenvertelling doen zich volgende wonderlijke gebeurtenissen voor. Gun Sedgwick leeft gelukkig met Ra (niet te verwarren met Ra uit de raamvertelling), hij voelt echter de roep van het avon-

tuur en wordt door de raadselachtige Lovelace geïntroduceerd in de wereld van de verfijnde zinnelijkheid, van de ongebreidelde verbeelding, de tintelende erotiek. Na een paar extatische dagen ontdekt Gun echter dat zijn ware geluk te vinden is bij de ideale en huiselijke Ra, die hem uit de klauwen van Lovelace verlost. De details van het verhaal zijn ingewikkeld maar uit de vernuftige allegorie blijkt dat Gun, in een spiraalbeweging, opgetrokken wordt tot een betere greep op het leven. Na zijn symbolische odyssee, die begint bij Ra, keert hij terug tot Ra, gelouterd, getest. De initiatie in de droom heeft hem tot een scherper begrip van de werkelijkheid gebracht. Zijn tocht weg van huis leidt hem terug tot een vernieuwd en uitgediept begrip van de waarde van de huiselijkheid.

In de raamvertelling wordt deze terugkeer op een subtiele manier herhaald. Everts liefde voor Ra is dweperig maar ze wordt geflankeerd door zijn stillere bewondering voor Hermine. Merkwaardig is hierbij dat Evert Hermine toch verstoot (zoals Gun ook Ra verlaat). Kort na deze abrupte afwijzing sterft Evert een schijndood tijdens een luchtbombardement. Hermine werkt daarna verder aan het Wild West verhaal. Daarin valt de bedwelming van Gun door Lovelace samen met de verdwijning van Evert. Op basis van deze parallellie is het mogelijk Guns introductie tot de Eros van Lovelace op te vatten als Hermines allegorisch zoeken naar de verklaring voor haar afwijzing door Evert. Op een indirecte manier - door het uitwerken van de Lovelace-episode - peilt Hermine naar het psychologisch mechanisme dat Evert aan zijn waanbeeld bindt. Evert en Gun worden mekaars doublures. Guns uiterlijk avontuur vormt een verklaring voor Everts innerlijke ontwikkeling. Daisne breidt deze wisselwerking nog uit. Want niet alleen verdwijnt Evert on het moment dat Gun Ra verlaat. Evert keert ook terug op het moment dat Gun verlost wordt uit de klauwen van Lovelace. Evert - zo blijkt op het einde van het boek - is op miraculeuze wijze aan het bombardement ontsnapt en na veel peripetieën verschijnt hij - gelouterd, getransformeerd - aan Hermines zijde. Na deze ‘homecoming’ is in Everts handelingen geen vleugje meer van de oude morbide dweepzucht te ontwaren, geen spoor van zijn wereldvreemde Liefde voor Ra. Onmiddellijk is hij ontvankelijk voor de attenties van de minzame Hermine. En in plaats van zich ziekelijk te verkneukelen in een erotisch spel van aantrekking en afstoting is hij rijp genoeg zich tevreden te stellen met de beperkingen hem opgelegd door een gedegen huwelijk, door een dokterspraktijk en zijn bezigheden als kamergeleerde. De doodsgerichte fanaticus is gemetamorfoseerd tot een verantwoordelijkheid dragende burger, een lid van de gemeenschap. Psychologisch is die transformatie weinig gefundeerd. Maar symbolisch verklaart de Lovelace-episode Everts loutering, zijn ‘circuitous journey’, zijn spiraalvormig klimmen langs de wenteltrap van steen en wolken tot een werkelijkheidsbewustzijn, tot een morele en realiteitsgerichte liefde, in één woord, tot Agape.

KRISTIAAN VERSLUYS (Eeklo, 1951) is licentiaat Germaanse Filologie (R.U.G., 1973); Ph.D. in Comparative Literature (Harvard University, 1979); publiceerde op het gebied van de Amerikaanse en Vergelijkende Literatuur in *Studia Germanica Gandensia, English Studies* en *Revue de Littérature Comparée*; sedert 1 december 1979 assistent aan het Seminarie voor Engelse en Amerikaanse Literatuur aan de Gentse universiteit.

Eindnoten:

1 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, uitgegeven door Wolfdietrich Rasch (München, s.d.), p. 38.
2 E.T.A. Hoffmann, *Der goldne Topf. Ein Märchen aus tier neuen Zeit* (1814; heruitgegeven Stuttgart, 1973), p. 130.
3 Stendhal, *De l'amour*, uitgegeven door Daniel Muller en Pierre Jourda in *Oeuvres complètes* (Genève, s.d.), p. 13.
4 Denis de Rougemont, *Love in the Western World*, vertaald door Montgomery Belgion (New York, 1956).
5 Hugo Claus, 'Met schaterend haar', in *De Oostakkerse Gedichten* (Amsterdam, s.d.), p. 27.
6 M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York, 1971), pp. 123, 193-5, e.a.

Geert Lernout *Een Ridder van de droevige Figuur*

Sommige mensen lezen als stofzuigers;
Uit alles halen ze vuil.
J. Daisne

Als ik mij gehoorzaam zou houden aan de beperkingen die mij door Hedwig Speliers werden opgelegd (Johan Daisne in internationale context na de tweede wereldoorlog) zou u nu de voorlaatste zin van dit opstel gelezen hebben. Ik heb geen enkele buitenlandse auteur van na 1945 (na Joyce, schreef Speliers, alsof Joyce al dood was) kunnen vinden die ook maar de geringste gelijkenis met Daisne vertoont.(1)

Nu zijn er twee mogelijkheden: ofwel ben ik niet belezen genoeg om een dergelijke opdracht te aanvaarden(2), ofwel is er met Daisnes werk iets merkwaardigs aan de hand. Als we de eerste mogelijkheid gemakshalve buiten beschouwing laten, moeten wij dus in deze studie het gevoel van onmacht dat ons hierbij overvalt kreatief te gelde maken door de grenzen van ons onderzoek te verleggen. Wat maakt Daisne zo uniek? Het is in elk geval opvallend dat bijna alle critici het daarover roerend eens zijn en Daisne was dan ook in nagenoeg alle opzichten een uitzonderingsfiguur: hij publiceerde zowel in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* als in *Dietsche Warande en Belfort* en dit dan nog in het antagonistische klimaat onmiddellijk na de oorlog. Hij noemt zich democraat én aristocraat en is noch flamingant, noch franskiljon. Hij was lid van de Koninklijke Vlaamse Academie én van de Association des Ecrivains belges, gelovig maar niet katholiek enz. Ook als pionier van het magisch-realisme blijft hij een middenveldspeler. Lampo, bijvoorbeeld, gaat veel verder.

Ik wil trachten aan te tonen dat deze houding van Daisne fundamenteel is voor zijn gehele oeuvre en dus ook voor de internationale context ervan. Tekenend is de receptie van *De man die zijn haar kort liet knippen* in Frankrijk en de VSA: de recensenten laten uiteenlopende namen vallen als Kafka, Joyce, Nabokov enz., om dan te besluiten dat Daisne origineel is. Geoffrey Wolff: 'Het is niet Poe, Kafka, Woolf, Faulkner, Nabokov of Joyce.'(3) Marcel Brion noemt Kafka en Joyce maar benadrukt de 'parfaite originalité'. In *Nouvelles Littéraires* schrijft Claude Gével dat Daisne vooral interessant is als 'voorloper van wat men sindsdien de "nouveau roman" noemt.' Vijftien jaar later lijken deze vergelijkingen overdreven en zelfs ongelooflijk als we de rest van Daisnes oeuvre in overweging nemen. Maar laat ons beginnen met *De man die zijn haar kort liet knippen.* Het boek behandelt een thema dat in zijn tijd erg actueel was en ook wel als typisch modernistisch kan gezien worden: de biecht van een waanzinnige. Als we Michel Foucault mogen geloven is de waanzin trouwens een uitvinding van de achttiende eeuw en als onderwerp

van de literatuur verschijnt het pas in de negentiende eeuw (Poe, Zola, de Russen) en bereikt zijn hoogtepunt in het surrealisme dat, mede onder invloed van Freud, het onderbewuste aan het woord wil laten. Na de tweede wereldoorlog wordt de roman overstelpt met meestal in de ik-vorm gestelde bekentenissen van waanzinnigen en misdadigers: Becketts trilogie (*Molloy, Malone meurt* en *L'Innommable*), Nabokovs *Lolita*, Claus' *De Verwondering*, Camus' *L'Etranger*, Robbe-Grillets *Le Voyeur.*

In de meeste van deze romans wordt getracht de vorm aan te passen aan de waanzin van de hoofdpersoon-verteller. Dit is ook zo bij Daisne: net als bij Claus, Nabokov en Beckett, gaat het hierbij om een of andere vorm van het 'manuscrit trouvé'. De waanzinnige en/of misdadiger schrijft een relaas van zijn ziekte en misdaad dat slechts buiten zijn wil wordt uitgegeven. In *Lolita* krijgen wij eerst een voorwoord van een vriend van de advocaat, winnaar van de Poling Prijs, ene John Ray, Jr. Ph.D. De publikatie van het manuscript is een gevolg van de laatste wilsbeschikking van de in de gevangenis overleden auteur, die zich postuum Humbert Humbert wenst te noemen. Claus verdeelt zijn roman in drie pakketjes: een deeltje dat de zieke moet schrijven als therapie, een geheim dagboek en een deeltje in de wij-vorm. De gelijkenis met de verhaalsituatie in Becketts trilogie is frappant: in deel 1 van *Molloy* zegt deze dat hij opgesloten zit en papieren moet volschrijven die dan door de bewakers worden weggehaald. In *Malone Meurt* gaat het om een zwakzinnige die in zijn kamer potlood en papier vindt en zichzelf verhaaltjes vertelt.

Daisne laat Govert Miereveld, die ook al in een gesticht zit, zijn versie van wat er gebeurd is neerschrijven, met de bedoeling het anoniem naar een uitgever te zenden.

Wat Marcel Brion aan Joyce deed denken was de stroom gedachten, anekdoten en conversaties die zonder enige verdeling in hoofdstukken en nauwelijks in paragrafen bijna 200 bladzijden zonder adempauze voortkabbelt. Hierbij is de taal van Miereveld ontzettend belangrijk: hij blijkt te lijden aan wat men na Flaubert 'bovarysme' is gaan noemen en waar Don Quichote de la Mancha ook al zo'n last van had: een overdosis populaire lectuur die als resultaat heeft dat de patiënt niet meer in staat is de werkelijkheid te zien zonder de gekleurde en vervormende bril van de fictie. Daisne gebruikt de stijl en beelden van de heroïsche film, de meisjesboeken van Tine van Berken en de romantische ontsnappingsroman à la Pierre Benoit om deze ziekte te duiden in het leven van een niet bijster intelligent mannetje dat aan zijn idealisering van de realiteit ten onder gaat, wat wordt weergegeven op dezelfde manier als Joyce in het Nausicaa-hoofdstuk van *Ulysses* de gedachten van een jong meisje in de stijl van een Libelle-roman stelt. Hiertoe gebruikt Daisne alle middelen die hem van pas kunnen komen: het geloof in een voorzienigheid die alles, zelfs de waanzin zin geeft: *'Het heeft zeker, als het* is, *zijn reden om te zijn'*, de grenzeloze eerbied voor de wetenschap en elke vorm van gezag en de kruiperige

houding die daar het gevolg van is, de nauwelijks geassimileerde verwijzingen naar de literatuur (Gogol, ...), de film (Chaplin, *Der Blaue Engel*), de hopeloze hoeveelheid onnodige details en uitweidingen en uiteindelijk de taal zelf, die een juweel is van heterogeniteit. Zoals wij dat volgens Freud en de door hem geïnspireerde Franse school onder leiding van Jacques Lacan konden verwachten, vertoont de waanzin zich allereerst in het spreken van Miereveld: uitroeptekens, hartstochtelijke tussenwerpsels, cursiveringen en geaccentueerde woordjes die het getormenteerde gemoed van Miereveld een kadans meegeven en een tegengestelde beweging die nog meer de waanzin benadrukt: de woordkeuze en de zinsbouw. Syntactisch zijn de zinnen zo ingewikkeld dat ik me niet kan voorstellen dat de duizenden jongeren die deze roman jaarlijks als verplichte lectuur opgegeven krijgen het zonder hulp van geprefabriceerde korte inhouden zouden kunnen bespreken. Neem nu p. 152: *'Ik schei uit, Fran, ik achterhaal het toch niet meer, ik heb alles uitgestort in mijn teugelloze woordenwaal, ik heb mezelf leeggeplukt en zie alleen nog een zee van vlokken schuim, een dansend firmament van pluizen om me heen wielen, gelijk, in "Gold Rush", toen die arme pias van een Charlie, gek van geluk geslagen door de tover van een vergood gelaat, door zijn Kerstmishut begint te buitelen, de bultzak van zijn kooi haalt en hem binnenstebuiten schudt, tot de lang samengedrukte veertjes, waarop zijn hoofd, nacht aan nacht, zo triestig schoon heeft gedroomd, een niet meer tot bedaren te brengen dwarreltocht tussen plankenvloer en balkenzoldering beginnen, derwijze dat de verrukte dwaas tenslotte helemaal van de wijs geraakt.'* Telkens wanneer de onschuldige lezer wanhopig achterom kijkt om de weg niet te verhezen, slaat Daisne opnieuw een zijspoor in, derwijze dat de al dan niet verrukte dwaas helemaal van de wijs is voor hij hijgend het eindpunt bereikt. Nergens is dit zo duidelijk als in de dialogen: de personages drukken zich uit op een manier die waarschijnlijk in Vlaanderen alleen door Hubert Lampo zou kunnen benaderd worden. Daar doorheen weeft Daisne een schat aan woorden: soms uit de beroepssfeer van Govert, ambtelijke uitdrukkingen, oude genitieven en uit het Frans geleende woordjes zoals 'troublant', 'elegantheden', 'incarnaat', of uit het Duits 'silbe'. Ook uitdrukkingen en woorden die duidelijk Zuidnederlands zijn, of juist typisch voor het Noorden, maar die meestal in *Van Dale* met 'vero.', 'litt.' of 'dicht.' worden aangeduid zoals 'overnieuw', 'alstoen', 'alsnog', 'ongestuim', 'vlieden'. 'Zich brani houden' en 'baars' behoren tot het koloniale Nederlands en 'kalis', 'kraf', 'poesje', 'een bom zo haai' tot de dieventaal. Verder nog zinnetjes en uitdrukkingen in het Frans of Duits en naar Duits model gevormde samenstellingen als 'onergdenkenderwijs', 'beschreienswaardig', 'uitelkaarrijting' en 'totweerziensgegroet'. De woordenschat is dus een spiegel van het versplinterde gemoed van Miereveld en de nagenoeg ononderbroken bladspiegel zorgt ervoor dat de lezer, die steeds weer de lectuur moet onderbreken om woordjes op te zoeken, steeds weer moeite heeft om aan te knopen, zodat de waanzin bijna lijfelijk in de leesdaad aanwezig wordt gesteld.

Wij zouden dus het boek kunnen vergelijken met *Lolita* bijvoorbeeld. Vooreerst valt op dat de beide ik-vertellers verliefd zijn op een veel jonger meisje (hoewel Fran voor Humbert Humbert al veel te oud is) dat echter door een andere eveneens oudere man, die tegelijk aanwezig en onzichtbaar is, bemind wordt. Miereveld doodt haar, H. Humbert de concurrent. Nog overeenkomsten? De claustrofobisch kleine wereld waarin elke gebeurtenis later zin krijgt en elk personage minstens twee rollen voor zijn rekening neemt. Humbert H.'s vrouw vertelt hem tijdens een wandeling dat zij een minnaar heeft. Hij blijft kalm en wenkt een taxi die al een tijdje uitnodigend naast hen rijdt. In de auto vraagt hij wie de 'andere' is en de vrouw wijst naar de dikke nek van de taxichauffeur. In *De man die zijn haar kort liet knippen* vervangt Miereveld rechter Brantink als leraar, zonder weet te hebben van de reden waarom Brantink zijn ontslag moest geven, later wordt zijn eigen proces voorgezeten door... Brantink. Het lijk dat door Professor Mato wordt ontleed blijkt Frans vader te zijn enz.

De verschillen tussen beide boeken zijn echter veel groter en liggen alle in het gebied van de auteurstussenkomsten in de ik-vertelling, dit is de manier waarop de schrijver zijn ik-figuur zichzelf laat zien, wat dus steunt op de ideeën die de auteur over zijn personage heeft. Waar Daisnes Miereveld niet alleen goed gek, maar ook dom en kleurloos is, is Humbert Humbert intelligent, wispelturig en een uitstekend stilist. Dit is vooral een ethisch verschil: Daisne gaat er blijkbaar vanuit dat wie doodt dom is of gek en waarschijnlijk allebei. Nabokovs boek (en dat van Claus en van Beckett) is daarentegen immoreel: Humbert H. is zelfverzekerd en voelt zichzelf een genie in plaats van een underdog. Uiteindelijk is dit natuurlijk een stijlprobleem. Miereveld verhoudt zich anders tot zijn taal als Molloy, Malone of Humbert H.: op een eerste niveau is zijn manier van spreken analytisch en daardoor creëert het een luie lezer: een verwijzing wordt toch geduld, een woordspel uitgelegd (soms lijnen lang). Paradoxaal genoeg is de taal van Beckett en Nabokov geconcentreerd, synthetisch in alle betekenissen: bij Beckett geen verzoek om begrip of vergiffenis, wel verwittigingen dat er gelogen wordt, dat de verteller onoprecht is en toch is elke formulering helder en niet inflatoir zoals bij Daisne, Moran zegt zelfs: 'Het scheen me toe dat elk spreken een teveel aan spreken is.'

Humbert H.'s relaas is wel een apologie maar de zondaar is niet als Miereveld, zijn taal is bewust literair: alliteraties, ritme, geleerde referenties, die echter niet verklaard worden want Humbert H. is een hovaardig man. Govert is nederig, de zondaar die achteraan in de kerk gaat zitten en doet wat hem gezegd wordt. De basis van het verschil tussen Govert en Humbert en Becketts helden is de houding van de lezer: Daisne vraagt een lezer die zich inleeft, die verdrinkt in het verhaal, Nabokov en Beckett houden de lezer op een afstand. Dit wordt het makkelijkst aangetoond met een voorbeeldje. Beckett:

Molloy is nagenoeg lam en sukkelt in een gracht, in de verte ziet hij een stad waar zijn moeder woont, of misschien vergist hij zich. ‘In elk geval, of het nu mijn stad was of niet, of ergens achter die vage nevel mijn moeder verder hijgde, of of ze de lucht honderd mijlen verder verpestte, waren belachelijk nutteloze vragen voor een man in mijn positie, hoewel ze natuurlijk onloochenbaar interessant waren op het vlak van de zuivere wetenschap.’ Daisne: Govert wordt vergeleken met een microscoop: *‘Ik heb misschien inderdaad, enig ontleedkundig talent, maar ik verdelg er mezelf mee. Een microscoop ontbindt ook het leven; evenwel, wanneer de geleerde speurder er zijn blik weer van wegneemt, voegt zijn vernuft ai die stofjes opnieuw saam, tot een zinrijker geheel, waarop de wetenschap kan steunen om haar glansrijke verkenningstocht door het geheel, ten bate van ons allen, voort te zetten.’* Hetzelfde cliché in beide boeken, maar alleen de lezer die in het eerste citaat wordt gecreëerd kan lachen.

Wij zien ons dan ook verplicht ons perspectief te verwijden en ook de andere romans in de analyse te betrekken, des te meer daar Daisne zelf *De man die zijn haar kort liet knippen* steeds als een uitzondering in zijn oeuvre is blijven beschouwen. Wat in die andere werken eerst opvalt is de taal, zowel van de verteller als van de personages: er is nauwelijks enig verschil tussen het spreken van Miereveld, dat wij als heterogeen en verward typeerden, en de taal van de achtereenvolgende vertellers, die, zoals al dikwijls werd vastgesteld, steeds meer op de auteur gaan lijken. Men kan stellen dat de bron, de plaats van waaruit gesproken wordt, zich steeds meer verstevigt en vastzet. De meeste critici vinden dit een gelukkige evolutie: de auteur vindt zichzelf. Ik ben het daar, om redenen die later duidelijk zullen worden, niet mee eens.

De rijkdom van *De trap van steen en wolken* met de uit de fantastische literatuur overbekende, slechts marginaal bij het verhaal betrokken ik-verteller en de verschillende personages die over mekaar heenschuiven, maakt plaats voor het eendimensionale ik, dat steeds meer tussen de lezer en de tekst komt te staan. Doordat de afstand vervalt die een lezer onmiddellijk neemt van de woorden van een als krankzinnig gekend personage, krijgen wij te maken met een merkwaardig verschijnsel dat in de kritiek nooit aan bod komt maar dat mijns inziens centraal is voor een moderne lectuur van Daisne. Als wij uit het spreken van Miereveld konden afleiden dat wij met een waanzinnige te doen hadden, kunnen wij met evenveel recht zeggen dat alle hoofdfiguren van Daisne gestoord zijn. Alle symptomen zijn er steeds weer: een woordenschat die bijeengesprokkeld wordt uit verschillende talen, taalsferen en dialecten en dat door Vlamingen als ‘Hollands gemaniëreerd en door Nederlanders als Vlaams wordt aangevoeld, het geloof in een voorzienigheid, een zeer sterk ontwikkeld gevoel van rang en stand, een statisch maatschappijbeeld en een daarmee samenhangende gehechtheid aan de familie, uitweidingen over film, literatuur, gastronomie enz.

Een robotfoto van de doorsnee Daisne-figuur ziet er dan zo uit: hij (hij is trouwens altijd mannelijk, daarover later meer) is altijd van middelbare leeftijd, met een passionele heimwee naar de kindertijd; hij is hoofd van een gezin dat echter meestal een moeder mist, maar aangevuld wordt met één of meerdere ouders of grootouders; hij heeft een onafhankelijk beroep, iets hoogs in de administratie of een museum, bibliotheek, waar hij welwillend maar soms mopperend heerst over wat hij 'mijn volkje' noemt; gewoonlijk is er een vage schaduw van neurasthenie in de achtergrond, waar hij een gezonde seksualiteit tegenover stelt (meestal met een vrouw die veel jonger is).

Politiek en ethisch is Johan Daisne de John Wayne van de Nederlandstalige literatuur. De wereld zit eenvoudig in mekaar: er zijn goeden en slechten, de laatsten rijden op donkere paarden en dragen zwarte hoeden en de eersten winnen. In *Legend of the Lost* (1957, H. Hathaway) leidt John Wayne Sophia Loren en de zoon van een archeoloog door de Sahara naar een ruïne waar ze het lijk van de vader vinden. De zoon wordt hysterisch en wordt hardhandig door mekaar geschud door Wayne die daarbij de sindsdien onsterfelijke woorden zegt: 'Hey, you crazy or somethin'?' Maar nergens zijn de slechten zo zwart als bij Daisne: Flip in het eerste *Reveillon* is een 'sukkel' en een 'jammerlijk joch', hij heeft 'slordig pruikhaar als de Beatles, het modieuze stel snotzangers'. Max in *Lago Maggiore* is niet in staat ook maar één goed ding te doen. De goden zijn ook nergens zo goed: de dochters houden van hun vader die op zijn beurt van zijn moeder of grootvader houdt. Een van de peilers waarop deze geordende maatschappij is gebouwd is het geloof dat een hiërarchische orde noodzakelijk is. De Daisneaanse hoofdfiguren zijn er zich steeds van bewust dat zij op de bovenste sporten van de maatschappelijke ladder staan en daarom dragen ze de democratie geen groot hart toe: *'Waarmee niet gezegd is dat ik een anti-democraat ben, wel een actief behoudsman.'* Tekenend voor deze burgerlijke zelfzekerheid is ook zijn houding tegenover het huispersoneel (!). In *Reveillon 1* heeft 'het meisje' een 'ongeschoolde verbeelding' en 'die domme griet is vanzelf ook lui'. *'Met Kerstmis gaat zij naar Chamonix, alstublieft! Ik vraag mij wel af wat de communisten nog zouden kunnen verbeteren aan onze sociaal-democratie.'* Op reis wordt hij onaangenaam getroffen door het feit dat er, naast hem, ook andere mensen willen reizen, wat ook al de schuld is van de democratie. De modale hoofdpersoon meent dat hij het recht heeft dergelijke uitspraken te doen omdat hij zelf uit een proletarisch milieu afkomstig is, wat hem trouwens niet belet een afkeer te hebben van autodidacten. Volgens Suzanne Lilar is deze houding een typisch Gents verschijnsel: 'In een stad als Gent waar de hogere burgerij zich verbonden heeft met de adel, en de kleine burgerij, zo goed en zo kwaad als het kan, met de hogere, is de arbeidersklasse alleen, niettegenstaande de inspanningen van enkele professoren, nog Vlaamssprekend, wat het isolement en de vernedering van het proletariaat tot gevolg heeft.'[(4)]

Dit verklaart twee dingen, ten eerste de obsessionele aandacht voor lichaamsverzorging en persoonlijke hygiëne: niet alleen in *De man die zijn haar kort liet knippen*, maar in praktisch alle boeken wordt uitvoerig verteld over haarknippen, lotions, stortbaden, after-shave, brillantine en parfums. Daarmee verbonden is ook de oude idee van schoonheid en goedheid want in Daisnes wereld is schoon mooi en mooi goed. De moraal wordt gemeten aan de hand van geurtjes, gele gehoorgangen en nagelranden. Anderzijds verklaart Lilar ons ook het steeds terugkerende thema van het bloed: in *De trap van steen en wolken* is Evert er vast van overtuigd dat hij van adel is (een geloof dat zijn schepper deelde) en van 'goede' bijfiguren wordt steeds weer gezegd dat ze een edel profiel hebben (Gratienne in *Baratzeartea*). Daisne vermengt hier de twee stadia die Michel Foucault onderscheidt in zijn geschiedenis van de seksualiteit[5]: dat van het lichaam (de burgerij), zo vermeldt Daisne dikwijls 'zinnelijk' en 'zindelijk' naast mekaar, en dat van het bloed (de aristocratie). In Daisnes werk worden beide stadia met mekaar verbonden in de familie. De hoofdpersoon is meestal zoon of kleinzoon van een arbeider wat hem het recht geeft om er conservatieve opvattingen op na te houden: *'Mijn dierbare kinderklompen, die ik nooit zal verloochenen, want zij hebben mij gedragen naar mijn Vauxhall, van marxisme tot en voorbij de reincultuur, zodat ik thans als vijftigjarige nog kinderlijk kon dwepen met het paar groene espadrilles naast me!'*[6]

Centraal in de familie-relaties staat een bejaarde pater of mater familias en de hoofdpersoon is altijd eerst en vooral (klein)kind en dan pas vader. De verticale familierelaties zijn dus veel belangrijker dan de horizontale en dit gaat soms zover dat echtgenoten en kinderen verdwijnen. De ik-figuur in *De neusvleugel der muze* spreekt dan ook over een vals adagium wanneer hij het heeft over de idee dat het nieuwe gezin voor het oude (dat van de ouders) gaat. Deze politieke, sociale en familiale orde is alomtegenwoordig en wordt nooit in vraag gesteld; geluk kan pas gevonden worden wanneer men zich identificeert met zijn plaats in de hiërarchie, wanneer de vrouw haar keukenwerk au sérieux neemt, bijvoorbeeld (in 'Kachels').

Tegenover deze orde staat de chaos, het nihilisme van de moderne maatschappij waarvan de verse echtgenoot in 'Kachels' een kataloog geeft: *'muilverf, theekroegjes, hysteriedeunen, en sigaretten, en negergedans.' 'Alle normen keren jullie om: naaktloperij dàt is gezondheid!'* Wat opvalt in Daisnes tekening van de wanorde is dat altijd opnieuw de jeugd de grootste schuldige is: zij is geen 'echte' jeugd meer. Een tweede observatie is een gevolg van de eerste: Daisnes hoofdpersonages zijn nooit jong (*De trap van steen en wolken weer* als gelukkige uitzondering) en toch beroepen zij zich steeds op hun jeugd en dit is geen contradictie: zij bedoelen namelijk hun prepubertaire kindertijd. Daisne is het met hen eens. In *Wat is magisch-realisme* zegt hij: *'In de jeugd is het onbereikbare de toekomst. Later - heel snel - wordt dat het verleden. De toekomst des dichters bestaat in een taak van wederoproeping en vastlegging der jeugd.'* Deze jeugd is niet

die van Sigmund Freud of Marcel Proust, wel die uit kinderboeken en avonturenfilms. De boeken van Tine van Berken, Top Naeff, Buffalo Bill, Nick Carter en de stomme film die nog heroïsch was en die de basis is van alles, omdat *'wij en de film nog kinderen waren.'* Het is de tijd van Zarah Leander en Richard Tauber, Charles Boyer: *'Die entre-deux-guerres ook, welke niemand kan vergeten die hem gekend heeft, en waarvan de nieuwe geslachten nog wel eens de poëzie weder ontdekken zullen.'*

Wat de lectuur van Daisne voor jonge lezers zo verwarrend maakt, is het besef dat geheel onze na-oorlogse literatuur juist een puberliteratuur is. In de Nederlandse literatuur begint het bij Reves *De Avonden* en de held uit dit boek kan tevens gelden als prototype van de na-oorlogse romanheld: jong, onzeker, cynisch, immoreel en in alle opzichten het tegenovergestelde van Daisnes held: zich verzettend tegen elke vorm van orde en gezag, in de familie, in de maatschappij. Dit is heel duidelijk voor iedereen die Daisnes filmbesprekingen in *De Periscoop* gelezen heeft: steeds weer verwerpt Daisne elke vernieuwing en bijvoorbeeld in een bespreking van Bergmans *Säsom i en spegel* legt hij de nadruk op het feit dat Bergmans heldin een 'gebroken geest' heeft en dus geen heldin is: *'Het is heerlijk dat de film, die heroïsche kunst, ons ook en vooral dat heldenarchetype blijft voorspiegelen.'*

Waar ik dus geen enkel relevant aanknopingspunt vind in de literatuur van na de oorlog, moeten we de wortels van Daisnes denken en esthetiek inderdaad zoeken in de periode tussen de twee wereldoorlogen en nóg verder terug. Daar vinden wij namelijk schrijvers die wel overeenkomsten met Daisne vertonen: Paul Bourget, René Bazin, Maurice Barrès, Pierre Benoit in Frankrijk (naar analogie van Benoits A-heldinnen zouden wij dit de B-schrijvers kunnen noemen) en W.B. Yeats en AE in Ierland, D'Annunzio, Stefan George, de vroege Thomas Mann enz. In Frankrijk vinden wij de kern bij de schrijvers die zich afzetten tegen het naturalisme en die een nieuwe romantiek ingaan. De eerste zogenaamde decadente generatie is minder interessant voor Daisne dan de volgende: Barrès, bijvoorbeeld, begint als decadent, om als antidreyfusard, boulangist en supemationalist te eindigen. Deze evolutie is het thema van zijn trilogie *Le culte du Moi* waarin hij het individualisme van Huysmans' *A Rebours* laat omslaan in nationalisme als de held het boerenmeisje Bérénice vindt die een symbool is voor de levenskracht van de Franse natie. De titel van zijn tweede trilogie is dan ook *Le roman de l'énergie nationale.* De andere schrijvers maken min of meer eenzelfde evolutie door en hebben met mekaar gemeen dat ze anti-naturalistisch, anti-democratisch en neoromantisch zijn. Na de eerste wereldoorlog stellen zij zich ook op tegen het 'ontaarde' modernisme en vóór een volkseigen kunst, een eis die 35 jaar later wordt overgenomen door nieuw-rechtsen als A. de Benoist en Louis Pauwels. Wanneer wij de verschillen tussen deze groep schrijvers en hun tegenstanders nauwkeurig bestuderen, stoten wij allereerst op een fundamenteel filosofisch

verschil: de eerste zijn idealisten, de laatste materialisten, de eerste beroepen zich op Plato, de laatste op Democritus. Volgens Plato is de wereld van de verschijnselen die door ons worden waargenomen niet de enige wereld: er is een transcendente werkelijkheid waarin al de verschijnselen eeuwig en volmaakt aanwezig zijn: dit zijn de zogenaamde ideeën. Onze werkelijkheid is slechts een afspiegeling van deze werkelijke wereld. Volgens Democritus bestaat er alleen maar de wereld zoals wij die kennen: een lege ruimte die gevuld wordt door een oneindig aantal atomen die voortdurend nieuwe verbindingen aangaan.

Daisne heeft zijn idealisme onder andere geleerd bij zijn professor in Gent Gaston Colle, de schrijver van boeken met veelzeggende titels als *Les Etemels* en *Les sourires de Béatrice*. Het is echter niet mogelijk één enkele bron aan te duiden: het klimaat tussen de twee oorlogen was er min of meer zwanger van en dan kent Gent heel wat (meestal Fransschrijvende) 'idealisten': Franz Hellens, Jean Ray, Maeterlinck... De platoonse elementen in het werk van Daisne zijn legio: de hiërarchische ordening van werkelijkheden in *De trap van steen en wolken* (terwijl een zelfde techniek - de roman-figuur schrijft zelf een roman - in *At Swim-Two-Birds* van Flann O'Brien juist een ironisch modernistisch perspectief biedt), een strakke maatschappelijke orde die hierop steunt, het geloof in een ordenende en zingevende goddelijke macht, de afwezigheid van enige tijdsdimensie (wat al in de formulering van Colle ligt: hij noemde de ideeën 'eternalia'). Vooral dit laatste is belangrijk voor de esthetische gevolgen van deze filosofie. Daisne evolueert vrij snel naar wat hij 'classiek magisch-realisme' noemt. *'Want classiek is alles wat vanaf de verste tijden tot op heden blijvende waarde heeft door de complete mens te bevredigen, van die bovenzinnelijkheid welke hem reliëert - o religie - aan het mysterie der schepping.'* Als kunst een afbeelding is van de werkelijkheid, zijn kunstenaars dubbele leugenaars omdat de werkelijkheid zelf al een afbeelding is van de Ideeën, vandaar dat Plato besloot de dichters niet toe te laten in zijn Utopia. Prof. H. Van Praag geeft een oplossing voor dit probleem in *Paranormaal Bewustzijn:* 'Plato zei dat de esthetische waarneming betekent: de idee achter de voorstelling schouwen. Hegel noemde de schoonheid tekenend "de idee in de zinnen". Zonder kategoriale intuïtie kan geen vreugde over de waarheid bestaan, zonder archetypische intuïtie geen vreugde over de schoonheid. Terecht heeft Plato beide tot de ideeën teruggebracht.' Daarom houdt men volgens Van Praag eerst van pop en dan van Bach en nooit andersom. Het is duidelijk dat deze visie statisch en daarom verkeerd is. Kunst, of wat wij kunst noemen, is geen vaststaand, welomlijnd gegeven, maar een sociaal en variabel begrip. Wat gisteren kunst was, is het vandaag niet meer en misschien morgen opnieuw.

De politieke consequenties zijn al even funest: het Hegeliaanse idealisme bleek zo uitstekend geschikt om de vroeg-kapitalistische maatschappij te verantwoorden, dat er een Marx nodig was om de theorie om te draaien en het idea-

lisme te vervangen door materialisme. Wanneer wij de politieke houding van de idealistische schrijvers bekijken, wordt dit al snel duidelijk. Barrès hebben wij al gehad, Yeats sympathiseert met de Italiaanse fascisten en tracht een nieuw Ierland te bouwen met de hulp van een verse aristocratie. Benoit draagt zijn eerste boek op aan Barrès en brengt, volgens Daisne, een bezoekje aan zowat alle belangrijke dictatoren van die tijd: Mussolini, Göring, Salazar, Perón en in *L'Atlantide* geeft hij aldus af op de Franse koloniale politiek: 'Maar ja, er was een Parlement dat niet werkte, door Engeland, door Duitsland, en vooral door een zekere *Verklaring van de Rechten van de Mens en de Burger*, die voorschreef dat de opstand de heiligste van alle plichten is, zelfs als de opstandelingen wilden zijn die u netjes het hoofd afsnijden.'

Niet minder politiek is het eeuwigheidskarakter dat gegeven wordt aan een bepaalde manier om de wereld te zien. Roland Barthes heeft dit bestudeerd in zijn *Mythologies*, waarin hij tot de conclusie komt dat een mythe natuur is minus geschiedenis, met andere woorden: negeer de historische dimensie van een bepaald gegeven en meteen krijgt het mythische proporties. Dit gebeurt dus duidelijk in het wereldbeeld van Daisne waar hij de intentie vooropzet literatuur te schrijven over *helden*, mensen uit één stuk, zonder in te zien dat deze alleen voorkomen in kinderboeken en op het zilveren scherm (dat toen nog gewoon wit was). Zijn helden zijn produkten van een bepaalde cultuur die op haar beurt een produkt is van politieke en economische factoren en hoewel zijn helden als ambtenaars steeds zorgvuldig buiten het normale produktieproces gesitueerd worden, zijn zij net zo eeuwig als deze cultuur en deze economie.

Toen Florquin opperde dat het magisch-realisme gekunsteld kon zijn, antwoordde Daisne: *'Zijn de Nibelungen geforceerd? Heel dat verhaal komt toch uit de diepte, uit het ras, uit het volk.'* Daarmee ontwijkt hij handig onze laatste opmerking en leidt ons naar de psychologie. De dichotomie zoals wij die vonden tussen idealisme en materialisme, vinden we in de psychologie in de tegenover mekaar staande opvattingen van Jung en Freud. Als Freud ervoor gezorgd heeft dat het mensbeeld radicaal gewijzigd werd door de hypothese van een niet-bewust bewustzijn, heeft Jung getracht de door Freud geseculariseerde mens opnieuw een ziel te schenken door het Freudiaanse onderbewuste te vullen met eeuwige sjablonen, de archetypen. Langs deze psychologische eternalia slaagt hij erin religie en psychologie opnieuw te verzoenen. Dit mensbeeld is even statisch als het mythische wereldbeeld en is er gewoon de psychische afspiegeling van. Zo zegt Jung ergens[(7)]: 'Niemand besteedt tegenwoordig aandacht aan wat er achter de woorden ligt, aan de fundamentele ideeën die daar zijn. Toch is de idee het enige wat daar waarlijk is.' En in een lezing: 'Sommigen streven naar de vervulling van wensen [hiermee bedoelt hij de Freudianen], anderen willen macht [de volgelingen van Adler], en weer anderen willen de wereld zien zoals ze is en de zaken met rust laten.

Wij willen niets veranderen. De wereld is goed zoals ze is. ' Dit is juist het inzicht dat de neurasthenische hoofdpersonen van Daisne moeten verwerven en men zou kunnen zeggen dat zij dit ook doorheen het werk van Daisne doen: van *De man die zijn haar kort liet knippen* over *Lago Maggiore* naar *De neusvleugel der muze* verdwijnt de neurasthenie en wordt vervangen door een steeds militanter romantiek, die het opneemt tegen al wat in onze maatschappij ontevreden is. Als essentialist wordt hij daarin trouwens bijgestaan door Lampo die Daisnes opvattingen hartstochtelijk deelt: In *De ring van Möbius* zet hij zich af tegen 'de parasietjes, snotjongens, artistieke mislukkelingen en andere would-be literaire nozempjes' en steunt zijn werk op de theorieën van Jung. Men kan trouwens ook in het werk van Lampo de auteur zelf stilaan meer naar voor zien komen en wij herkennen zelfs dezelfde zelfzekere toon (die hij zelf, denk ik, 'impertinent' zou noemen) van de nooit jonge figuren. Critici beweren wel eens dat het magische element in Daisnes werk in belangrijkheid afneemt, maar men moet hier verder kijken dan de neus van Cleopatra. Het hele domein van de parapsychologie waar Lampo al zolang de plak over zwaait, steunt namelijk op dezelfde principes als Daisnes alomaanwezige basisfilosofie. Het idealisme van Plato wordt dan vertaald als het 'wat beneden is, is als wat boven is, en wat boven is, lijkt op wat beneden is.' van Hermes Trismegistus en alle theorieën over vliegende schotels, ervaringen voor de geboorte of na de dood, verdwenen beschavingen enz. zijn er een rechtstreeks gevolg van. Eerst en vooral vinden we hetzelfde ontbreken van een tijdsdimensie. Lampo over het magisch-realisme: 'Men ging uit van het conformistische standpunt, dat ieder -isme uit conjuncturele omstandigheden ontstaat, waarna het zich voor langere of kortere tijd als modeverschijnsel handhaaft. Nu schuilt de eigenaardigheid van het magisch-realisme in zijn volkomen onafhankelijkheid ten opzichte van voorbijgaande artistieke stromingen en conjuncturen,... het magisch-realisme is geen genre, door eerbiedwaardige omstandigheden opgelegd, doch een zuiver existentieel ervaren van het leven en het wezen van de kosmos. Niet de schrijver kiest het magisch-realisme. Het magisch-realisme moet hém verkiezen. Het is een genade...' Dit is ook een basisgegeven van de paranormale wetenschappers: een van hen, de *Waren de Goden enz.*-theoreticus Peter Kolosimo noemt één van zijn werken wel *Terra senzo tempo*, aarde zonder tijd, en in een werkje over Tarot schrijft ene A.E. Thierens: 'Het Tarotstelsel heeft een onheuglijke ouderdom. Waarschijnlijk is het niet verantwoord om te zeggen, dat het uit deze of gene speciale cultuurperiode in de geschiedenis der mensheid afkomstig is... Symbolen immers zijn niet van een bepaalde tijd of van een bepaald ras: de ware symbolen zijn de cosmische en die zijn van een cosmische oorsprong en voor alle tijden en alle volken dezelfde.'

Wat Daisne de 'rijmen' in zijn verhalen noemt, zijn bij Lampo de vele hoogst merkwaardige dingen die op zichzelf toevallig zijn maar die samen een be-

paald patroon vormen. Jung noemt dit *synchroniteit*. ‘Synchronistische fenomenen bewijzen het gelijktijdig plaatsvinden van betekenisvolle equivalenties in heterogene, causaal niet-verbonden processen... Hieruit volgt ofwel dat de psyche niet in de ruimte kan gelocaliseerd worden, of dat de ruimte afhankelijk is van de psyche. Hetzelfde geldt ook voor de tijdsbepaaldheid van de psyche en de psychische relativiteit van de tijd.’[(8)]

Dit laatste citaat raakt de psychologische realiteit die de grondslag is van het idealistische denken. De dingen zijn nooit wat ze zijn, zij verwijzen naar een andere realiteit die niet gebonden is aan tijd, ruimte en causaliteit. Waar Jungs filosofie (ver)bindend is, is die van Freud ontbindend. Jungs theorieën en de atlantisufokosmonautengodenboeken ontstaan vanuit een zelfde constitutionele onmogelijkheid om wat anders is dan het eigen ‘ik’ als zodanig te aanvaarden. Vandaar de ruimteschepen in Inca-culturen, het onbegrip voor niet-Westerse culturen, het wegmoffelen van de seksualiteit en de daarmee gepaard gaande vergoddelijking van de vrouw enzovoorts.

De soms exotische decors van de studies of romans uit deze denkhoek kunnen misleidend werken; wanneer Yeats het heeft over Byzantium of over de Keltische beschavingen, is er geen enkel verband met een historische realiteit. Het denken van deze schrijvers is zo totaal geankerd in de Westerse tradities dat zij ook altijd zullen proberen de niet-Westerse beschavingen schatplichtig te maken aan de onze. Yeats dacht dat de Boeddha-gelijkmoedigheid een rechtstreeks gevolg is van het sterven aan het kruis van Christus en Lampo vindt in de betwiste vondsten van Glozel het mogelijke bewijs dat het schrift tóch in het Westen is ontstaan.

Hetzelfde scenario wanneer Daisne op reis gaat: in *Baratzeartea* wordt heel duidelijk wat hij in *De neusvleugel der muze* efficiënt formuleert: *‘Ik pleeg tot verdrieting mijner omgeving te zeggen, dat men aan het Patijntje de hele wereld kan beleven.’* Alles wat de ik-figuur meemaakt wordt onmiddellijk teruggebracht tot iets wat al gekend is, en de informatie die we krijgen, komt zó uit de reisgids. Symbool daarvan is de dollekervel die ‘Daisne’ kent van in Gent en die hij in heel Europa terugvindt.

Daisnes houding tegenover vrouwen is ook heel tekenend. Hij heeft zo zijn ideetjes over de plaats van de vrouw: wanneer de jonggetrouwde echtgenoot door zijn vrouw verweten wordt dat hij de kachels óók niet aankrijgt, is zijn antwoord kort en eeuwenoud: *‘Geef toe dat ze volgens een oude, redelijke en beproefde werkverdeling, meer tot jouw domein horen dan tot het mijne.’* Maar hij gaat verder: nagenoeg alle vrouwen van Daisne vallen op door hun mannelijkheid: Ernee in *Lago Maggiore* heeft kortgeknipt haar, in *Reveillon 1* is Fred (een meisje!) à la garçonne gekapt en zij draagt een pantalon. In *De man die zijn haar kort liet knippen* worden de zeven meisjes als geslachtloos gekenmerkt en één van Frans vriendinnen is zelfs *‘Bijna een jongen, zo groot en hecht gebouwd’*. Fran zelf is *‘haast nog zonder borst’* en haar seksualiteit gaat aan geïdealiseer ten

onder. Gratien(ne) in *Baratzeartea* is een argumentum ad fortiori. Een zelfde beweging vinden wij bij alle idealistische schrijvers: Jung breekt zelfs met Freud over het probleem van de seksualiteit en hier raken wij een fundamenteel probleem waarmee bijvoorbeeld het hedendaagse feminisme veel problemen heeft: Freuds visie dat 'la petite différence' niet op te heffen is of Jungs visie dat het onbewuste het sekse-verschil overstijgt. Dit wordt verpersoonlijkt in de anima die elke man, animus die elke vrouw behekst tot hij/zij het ideale nulpunt bereikt. In een gesprek met Lampo zegt Daisne dat Gratienne 'de maagd van de man' is, 'dit is de Muze.' en in de *narede* van *De trap van steen en wolken*: *'Ra, de blonde godin in mensengewaad, zoals een ieder uit Gods mildheid er een mag kennen in zijn leven, en die onvermijdelijk, als een bewaar- en geleiengel, licht door al mijn werk steeds zal wandelen, nu in deze, dan weer in andere gestalte.'* Maagd en engel. Wanneer een vrouw aan deze ontseksuaksering ontsnapt, wordt zij vernietigd. In *Reveillon 1* flirt de ik-figuur met de sensuele Daisy, maar als zij hem later komt opzoeken wordt zij vakkundig afgemaakt in een afstotelijk machtsspelletje waarin de documentalist (geest) het meisje (lichaam) vernedert en vernietigt: *'En ik sloeg weer mijn klauwen, die al rood zagen, in de doodwitte muis.'* De moordzaak in *De man die zijn haar kort liet knippen* is waarschijnlijk de grootste gerechtelijke dwaling uit de Nederlandse literatuur. Het is duidelijk dat iedere onafhankelijke rechter, in de plaats van een gecompromitteerde en dus chanteerbare Brantink, Miereveld niet krankzinnig zou hebben verklaard. Fran overschrijdt de grenzen van haar idealisering en dreigt reëel te worden en vormt zo een gevaar voor hem. Zijn verslag van het ultieme gebeuren is een bekentenis: als hij haar laatste woord opvangt ('Godfried', wat in werkelijkheid wel 'Godver' zal geweest zijn) zegt hij: *'En toen was alles, alles volbracht. Mijn Fran, mijn franjetje goublonde haar, was niet meer; mijn toverkruid was uitgerukt, en zijn Schepper teruggegeven;...* GEHEMELD (hoofdletters van mij, G.L.) *was zij haar Dageraad ingevlogen. Ik heb toen, gedurende enkele ogenblikken, voor het eerst in mijn bestaan, een grote, vreemde nut in mezelf, en om me keen gevoeld; de nut waarin ik duns... mijn laatste dagen zal mogen slijten.'* Ook Fran moet dus gecastreerd worden (toverkruid, franje haar).

In Daisnes opvattingen over de jeugd vinden wij een zelfde schema: de puberteit is seksueel te gevaarlijk (Gratienne ontvlucht een jeugdkamp omdat zij seksueel benaderd wordt). Wij moeten dus nog een stapje achteruit, naar de kindertijd *'wanneer alk kinderen, jongens of meisjes, engeltjes zijn.'* Het is eveneens tekenend dat wanneer Daisne het heeft over de opvattingen van *'het dier in de mens'* hij een merkwaardige vergissing maakt: *'of het nu beest of über-ich heet'* zegt hij, terwijl hij duidelijk het Es bedoelt.

Een Freudiaan zou er hier het pennetje bij neerleggen, maar met Klaus Theweleit vind ik dat men hier niet kan stoppen. In zijn studie over het fascistische taalgebruik (*Männerphantasien*) vindt hij veel meer objecten van angst dan

vanuit een puur Freudiaanse seksualiteitstheorie kunnen verklaard worden. Zo zijn de Freikorpssoldaten, die de arbeidersopstanden na 1918 hardhandig neersloegen, bang van deze ongecontroleerde massa die ze de 'rode vloed' noemen. De, niet alleen seksuele, vrijheid waarin deze arbeiders met elkaar omgaan, is te groot voor hen, zij zijn bang om erin te verdrinken. Dit vinden wij ook herhaaldelijk terug bij Daisne: als in *Lago Maggiore* Ernee een wat pikante opmerking maakt (over een andere fallus, een paraplu), trekt de ikpersoon zich onmiddellijk terug in zijn pantser. Deze *'"platte" geestigheid, ... onverhoedse oprispingen van achterbuurtse volksheid,...'* zijn gevaarlijk. In *De trap van steen en wolken* is deze lichamelijkheid ook beangstigend: Evert ergert zich aan *'die uitwasemingen, dat gebeuzel, die tongvallen, die bijna nooit mooie gezichten, de gore handen, onverzorgde tanden, smoezele kleren'* van de mensen op de trein. Zelfs het vrijere taalgebruik moet eerst aangepast worden, in *Winterrozen voor een kwakzalver*: *'Mervil bezat zelfs geen verroeste spijker meer om zich ermee onder de rug te krabben, zoals de krasse maar tekenende volksuitdrukking luidt.'* Die uitdrukking luidt toch anders? Volgens Theweleit verzet de Freikorpssoldaat zich tegen verdrinking door een dam te vormen met zijn kameraden en zo is de kadaverdiscipline een noodzakelijke muur die het ik moet beschermen tegen een te vrije lustbeleving. Dit blijkt duidelijk wanneer wij de sinistere samenzwering rond het proces van Miereveld nauwkeurig lezen. Op de achterflap van mijn editie legt Daisne zijn lezers uit waarom Govert zijn haar laat knippen: *'Dat korte haar zoekt hij om jonger te zijn, frisser, minder ziek, vitaler. Die haardracht moet hier symbool zijn van haast iets soldatesk: de Rasierschnitt van de Duitse officier (ik dacht en denk aan de kop van Erich von Stroheim zoals die in mijn kinderjaren op de reusachtige bioscoopaffiches in de stad prijkte). Daarin is de idee disziplin verbonden, beheersing etc.'* Met andere woorden, Govert castreert zich. De angst om meegesleurd te worden in de stroom van zijn seksualiteit (de andere Fran in de klas heet niet zonder reden Van der *Zwalm*) wordt ingedijkt door een ander mannengezelschap dan het leger: de wetenschappers. Wanneer Prof. Mato (*matón* is Spaans voor bluffer, vechtersbaas, *macho*) in een geleende pyjama de plaats der misdaad betreedt, denkt Govert: *'Toch werkte die kleding in genen dele lachwekkend aan hem: ze ontluisterde hem volstrekt niet, zó straalde zijn persoonlijkheid een allesoverheersende voornaamheid van gemoed uit. O, die welluidende schone ernst der geleerden, waar niets, niéts tegenop kan wanklanken!'* Professor Mato zorgt er dan ook voor dat hij ontoerekeningsvatbaar wordt verklaard. *'Met zachte handen hebben ze, van die verdoemde kop, de enig overgeblevene, klamme haarklis weggeschoren, en toen is de galeislaaf mogen gaan wonen in de vergetelheid van een stille, liefderijke inrichting, die op een laattijdige, te late en toch eeuwig jeugdige school gelijkt, en een beminnelijk en eerbiedwekkende geleerde, een geneesheer met al de welluidende schoonheid en vertroostende helderheid der wetenschap, tot directeur heeft.'* De orde wint het van de chaos, de cacafonie, het troebele, onheldere, seksueel geladene (de *klamme* haarklis verwijst

natuurlijk naar de castratie-moord op Frans ‘franjetje goudblonde haar’.) De wereld is een gekkenhuis.

Ook politiek is dit zo: nicht raisonnieren kameraad, geen getwijfel. Jung: ‘Er is zo iets als een overtuigende waarheid, maar wij hebben dit uit het oog verloren, wat wij vooral aan ons spelend intellect te wijten hebben, waaraan wij onze morele zekerheid opofferen zonder er iets bij te winnen dan een minderwaardigheidscomplex, wat (terloops gezegd) de karakteristiek is van onze Westerse politiek.’ Hendrik Brugmans personifieert de crisis van het Westen: ‘Hij, de Diabolos, wiens naam letterlijk Dooreenwerper, Verwarringzaaier betekent, voelt zich bij ons uitnemend thuis.’[(9)] Barrès zegt het nog duidelijker: ‘Het is onze eerste taak ons Ik te verdedigen tegen alles wat het zou kunnen tegenwerken of verzwakken in de ontwikkeling van zijn eigen gevoeligheid, tegen de Barbaren.’ Het gevaar dat hier alom aanwezig is, is de opheffing van de grens tussen het burgerlijke ik en het niet-ik, de vrouw, de arbeider, de puber, de niet-gebonden anderen. Vandaar Daisnes wrevel over de stroom toeristen. Het antwoord van het fascisme is bekend: ‘Het monumentalisme van het fascisme moet men zien als een veiligheidsmechanisme tegen de verwarrende veelvoudigheid van het leven. Hoe meer levenloos, geordend en monumentaal de realiteit schijnt, hoe zekerder deze mannen zich voelen. Het gevaar is de levendigheid zelf.’[(10)]

Om orde te scheppen moet men eerst een steunpunt hebben en wat voor Daisne het Patijntje is, is voor Yeats en Jung de toren. De toren in de bundel *The Tower* van Yeats staat waar hij stond en zal staan en heeft dezelfde magische functie als die van Jung: er wordt een eeuwigheidsdimensie geschapen en een steunpunt van waaruit men de realiteit kan bekijken en onschadelijk maken. Hierin verschillen zij van de modernistische schrijvers die juist de toren verlaten om nooit meer terug te keren, hun kunst peripatetisch. Stephen Dedalus in *Ulysses* verlaat de toren, de omphalos (navel) en komt niet terug. Louis MacNeice, een Iers dichter met nagenoeg dezelfde sociale achtergrond als Yeats, kiest ook voor een andere benadering. Bij hem is de trein een centraal gegeven en in al zijn gedichten verheerlijkt hij de veelheid en de veelvormigheid. In *Plurality* bijvoorbeeld: ‘Het is duidelijk voor het oog dat niet in de zon kan zien / Dat de zelfvoldane filosofen liegen als ze zeggen dat de wereld één is; / De wereld is anders en anders, is hier en daar.’ ‘Ook de moderne monist castreert, ontkent ons leven / En niets van wat we doen, maken of worden overleeft, / Zijn angst voor verwarring bevriest de vliedende stroom' en in *Sneeuw:*

> De kamer was plots rijk en de grote erker
> Spuwde sneeuw en roze rozen
> Geluidloos naast elkaar en onverenigbaar:
> De wereld is plotser dan wij ons voorstellen.

De wereld is gekker en er is meer van dan we denken
Onverbeterbaar veelvoudig. Ik pel en deel
Een mandarijn en spuw de pitten en voel
De dronkenschap van dingen die verschillend zijn.

En het vuur vlamt borrelend want de wereld
Is hatelijker en plezieriger dan men meent -
Op de tong op de ogen op de oren in de palmen van je handen.
Er is meer dan glas tussen de sneeuw en de hoge rozen.

Daarom is Daisnes evolutie naar zijn autobiografie zo funest: 'I play John Wayne in every part regardless of the character, and I've been doing okay, haven't I?' (John Wayne). Govert Miereveld verontschuldigt zich omdat hij geen namen kan onthouden: *'En nochtans is die naamonvastheid van me geen bewijs van een geringschattende belangstelling in de mensen. Ik heb zeer veel van de mensen gehouden;... Wat me in ze allen boeide was steeds hetzelfde wonderbaariijke, boven of onder alle individuele verschillen uit. Ik kon hun dat niet zeggen; ze zouden het waarschijnlijk niet hebben geloofd... Nochtans, indien God bestaat, kan Hij zeker niets anders zijn dan gelukzalige algemeenheid, de oplossing van al die verschillen, de verlossing van het "iets" wat, min of meer bewust, wel ieder bezwaart.'* Vooral in de latere werken is dit katastrofaal. Net als God op de zesde dag, schept Daisne alleen nog naar zijn eigen beeld en gelijkenis. Van Donald in *De neusvleugel der muze* zegt hij *'ik had mijn klassemaat gevonden, dit is mijzelf in een ander.'* en dat klopt dan ook volledig: dezelfde interesse voor de film, dezelfde haat tegen Sartre en Sagan en de 'gevoelsontveinzing'. Idem met Gratien(ne), zij heeft hetzelfde gezien en gelezen en deelt al zijn opvattingen. De onmogelijkheid om in een ander iets anders te zien dan zichzelf leidt tot pijnlijke situaties: zo gebruikt een jood 'jood' als scheldwoord en in *Lago Maggiore* geraakt het vertelperspectief hopeloos in de war. De twee hoofdfiguren vertellen mekaar in een bootje op het meer hun levensverhaal, de man in de ik-vorm, de vrouw in de derde persoon. Het verhaal van de vrouw wordt aangevuld met informatie die alleen van de alwetende verteller kan komen. Albert Westerlinck: 'Hij is niet meer de getuige die het zichtbare en hoorbare in het bootje observeert en dit als realistische observator vertelt, maar hij lost zich op tot onzichtbare geest die alomtegenwoordig is in het uiterlijke en innerlijke leven van zijn helden, wier hele bestaansgeschiedenis hij overschouwt en noteert. Hij vereenzelvigt zich dan zodanig met zijn figuren dat hij hun leven vanuit hun bewustzijn vertelt.' Men kan beter zeggen dat er buiten hem geen intelligent leven mogelijk is. Wat anders is, wordt afgemaakt. Daisy en Filip in *Reveillon 1*, Max in *Lago Maggiore*, de treinreizigers van *De trap van steen en wolken* in *De trein der traagheid* en de jonge student Val: *'Onvergankelijk schoon lag hij daar, zo fijn, zo beminnelijk nog, met steeds die schittering in zijn blik, welke thans*

was als van heel kostbaar glas.' Het levende wezen, het vlees moet versteend worden, gekristalliseerd om het zo onschadelijk te maken.

Dit biedt ons ook een nieuw perspectief in verband met de taal van Daisne. De heterogeniteit ervan schijnt eerst onze bevindingen tegen te spreken. Dit is slechts schijn, Daisne schrijft zoals hij reist. Exotische woorden, verouderde uitdrukkingen, Franse en Duitse gezegden zijn niet in staat de fundamentele homogeniteit van zijn stijl te verbergen.

De sterkste passages zijn dan ook deze waarin de weerstand tegenover het onderwerp zo groot is dat de verdedigingsmechanismen het op moeten geven. Dit is nergens zo duidelijk als in de lijkschouwingsscène uit *De man die zijn haar kort liet knippen*. Dit proza is kernachtig, realistisch, zonder storende woorden. De dictatuur van dubbele en driedubbele adjectieven en adverba is tijdelijk opgeheven. Het is dan ook de centrale scène van het boek, een religieus moment en een mislukte initiatie in de mannenwereld van de geleerden: de rituele wassingen, de trage gebaren en de kerkklokken, die trouwens de verbinding leggen met de moord; symbolisch wordt de castratie uitgebeeld door het onthoofden van het skelet en het zorgvuldig reinigen van de doodskop. De initiatie mislukt omdat Govert nog niet in staat is de 'sereniteit' van de wetenschappers te bereiken, die hij slechts zal vinden in 'het zindelijke, witgekalkte kamertje' in het gesticht, door de moord op wat de homogeniteit van zijn ego bedreigt.

Ik meen dat Daisne veel te intelligent was om niet te beseffen dat zijn fundamenteelste opvattingen en houdingen voorbijgestreefd waren en alleen vanuit dit besef kunnen wij zijn onvoorwaardelijke Heide voor Pierre Benoit begrijpen. Benoit verloochenen zou een verraad zijn geweest van alles wat heel zijn leven belangrijk was, politiek, ethisch, filosofisch en literair. En wij kunnen onmogelijk negeren dat wat hijzelf in *Baratzeartea* bijeensprokkelde uit de niet bijster positieve reacties op Benoits dood ook op zijn eigen werk toepasselijk zijn. *'Zijn toon? De toon Benoit, statig en potsierlijk. De manier waarop zijn personages tot elkaar spreken, met plechtige omhaal zelfs om de onbeduidendste dingen: een toppunt van onbewuste potsierlijkheid.'* (Drie jaar eerder schreef hij in zijn *Pierre Benoit, of de lof van de roman romanesque: 'De dialoog evenwel, vroeger cursiever, vertoont helaas tekenen van oudworden. Ik schrijf het in arren moede, maar hij is gezwollen.')* en *'Met Pierre Benoit sterft een epoque, een wijze van denken, een levensethiek. Vandaar de ouderwetse, weemoedige bekoring van zijn boeken; vandaar ook hun onnozelheid en schromelijk slechte smaak.'*

GEERT LERNOUT (1954) is licentiaat Germaanse Filologie en Master of Arts in 'Anglo-Irish Studies' na een door de Ierse regering gesponsord verblijf van één jaar in Dublin. Hij leverde teksten voor een toneelversie van *Finnigans Wake* door het Eigentijdse Podium te Antwerpen. Schreef bijdragen in *Zebra en Restant*, waar hij redacteur van is, over onder meer Bert Schierbeek, Kellendonk e.a.

Eindnoten:

(1) Sinds ik dit schreef heb ik er wel één gevonden: Gudrun Embachers *Berliner Hochzeil*, Hohenstaufen, Bodman, 1979.
(2) In vergelijking met enkele voorgangers valt dat nog wel mee: in zijn monografie schrijft Bemard Kemp dat Daisne met 'What's in a pen-name?' Hamlet parafraseert. To be or not to be, zoals King Lear al zei.
(3) Alle vertalingen zijn van mezelf.
(4) Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise.* Parijs, Grasset.
(5) Michel Foucault, *La volanté de savoir*, deel 1 van *Histoire de la sexualité*. Parijs, Gallimard.
(6) J. Daisne, *Baratzeartea*.
(7) Serrano, *De Hermetische Cirkel*, Lemniscaat.
(8) C.G. Jung, *Ueber Synchronizität*. Eranus-Jahrbuch, Zürich.
(9) Hendrik Brugmans, *Crisis en Roeping van het Westen*. Tjeen Wellink, Haarlem.
(10) Klaus Theweleit, *Frauen, Finten, Körper, Geschichte*. Deel 1 van *Männerphantasien*. Rowolt, Reinbek bei Hamburg.

Anne Marie Musschoot *Baratzeartea achterna*

Naar het einde toe van *Baratzeartea*, als dit verslag van ‘een Baskisch avontuur of de roman van een schrijver’ langzamerhand aan het definitieve uitkabbelen toe is, komt de schrijver-verslaggever aan het woord met gemoedelijke afsluitende bespiegelingen over het voltooien zelf van de roman. Hij is vol vertrouwen in de toekomst en in zijn wederopstanding: het verhaal dat het verleden heeft vastgelegd bevat een verwijzing naar een nieuw gevonden geluk. De loutering van het avontuur dat zich aan hem voltrokken heeft en in het verlengde daarvan de loutering door het neerschrijven zelf van dit avontuur was een tweevoudig euforisch proces. Het neerschrijven, dat een integrerend bestanddeel van de roman uitmaakt, was echter tegelijk een zeer moeizaam proces, dat inderdaad symbolisch een einde vindt in de ‘moeizaam doorbrekende lente’ en in de terugkeer tot de ‘gewone’ maar gretig aanvaarde realiteit. Een ‘gezellig ouderwetse’ toespraak tot de lezer stelt het ook nadrukkelijk: *‘Dierbare lezer, zo u ziet, de roman van een auteur omvat heerlijk veel innige dingen van alle dag’* (p. 266)[1], waarna ook wordt herinnerd aan het uitgangspunt van het boek: de financiële voorbereidselen voor de Franse reis, die aan de hoofdfiguur een ‘droom voor het leven’ heeft nagelaten, een godsgeschenk dat echter *nu* - dit is in het achtendertigste en voorlaatste hoofdstuk - nog tot een goed einde moet worden gebracht. Opmerkelijk is echter dat Daisne hier in deze nabespiegelingen, waaraan naderhand nóg een extra hoofdstuk werd toegevoegd over het afsterven van drie vrienden die inmiddels de ‘eeuwige tuin’ zijn ingegaan, als het ware voor zichzelf heeft willen duidelijk stellen wat dit avontuur voor het leven inhield. Het procédé is kenschetsend voor zijn schrijverschap in het algemeen: schrijven is voor Daisne een terugkeer tot het verleden, om de betekenis van het verleden voor het heden te bepalen. Hier vat hij zelf het boek nog eens uitvoerig samen, als hulp voor wie het ‘weer eens’ niet zou begrepen hebben (p. 267):

‘De eigenlijke “roman van een schrijver” speelt zich in drie grote momenten af. Om te beginnen tijdens het eerste en laatste bezoek in Zuid-Frankrijk gebracht aan een oudere, wereldberoemde auteur, meester van de roman romanesque, maar die sinds de dood van zijn jonge vrouw zelfs de Académie française heeft opgegeven om zijn laatste roman te schrijven: Les amours mortes.

Daarop gaan de bourgeois en de student ter bedevaart in de woeste Landes en vinden het vervallen lusthuisje terug van een der befaamdste heldinnen van de oude meester.

Ten slotte, na de reis, sterft de oude auteur; we maken zijn uitvaart mee, en schrijver (...) aarzelt niet om een merkwaardig hoofdstuk, waarin de literatuurhistorie tot een stuk literatuur en een levensavontuur op zichzelf wordt, te wijden aan de postume stemmen om die verguisde roem, aan de “graffiti op een graf”.

Maar tussen die drie grote fragmenten slingert de "andere" roman: van de jongere schrijver en zijn muze. Hun inspirerende avontuur, dat als een speling van het dichterlijke lot op de romans van de oude auteur gelijkt, zet het werk der generaties voort en bezegelt de verwantschap aller mensen.

Hun "reis" is voorts de spelevaart waarop de kleine dingen van alle dag weer hun betekenis krijgen dwars door de doordeweekse sleur; het is, vol kleine jubelingen, de doorbraak van de zware zang van de Tijd, dat eeuwige herbegin'.

Is het hybris, jeugdige overmoed, of 'heroïsche deemoed', deze uitvoerige verdediging van het 'muzenkind'? Of hebben we hier te maken met een vorm van schrijversreflecties die de schrijver zelf bevreemden en die daarom ook verdedigende commentaar behoeven? Daisne zelf voegt eraan toe dat hij de indruk heeft dat hij de tekst van het stofomslag van zijn boek zit te lezen, zoals hij voorheen al, toen hij het moment beschreef waarop de inspiratie voor de roman in zijn verbeelding concrete vormen begon aan te nemen, het geheel had samengevat in een flaptekst: *'Meer dan ooit, en steeds minder opvallend, een* magisch-realistische *roman van J.D. Facta en fictie versmelten erin tot een stroom van zintuiglijk en zinnig levensavontuur. Compositie even stoutmoedig als sterk; de zegging romantisch bevleugeld én classiek zuiver en eenvoudig - voldingend'* (p. 227). Tussen deze formulering van de idee voor het nieuwe boek en de nabespiegelingen bij het neerschrijven in, zit nog een hele apologie van het eigen schrijverschap, volgend op het ontvangen van de proef voor de vierde druk van een oud boek, *'waaraan ik grotendeels mijn naam heb te danken'. Baratzeartea* wordt hier dus onderbroken en het vijftien jaar oude boek (*De man die zijn haar kort liet knippen*) wordt ambachtelijk bijgevijld, wat aanleiding geeft tot vragen over de ontwikkeling van het eigen vakmanschap: *'Zeker (...) het bleek thans hoe ik gegroeid was tot de schoonheid van een eenvoudiger, zuiverder zegging. Ik hád moeite gedaan om de moeilijkheden weg te werken en het de lezer makkelijker te maken. Dat wás verdienstelijk, want het blijft de beproefde eis der kunst'* (p. 240). Volgen nog een uitval tegen de 'onhebbelijke neiging' van de tegenwoordige schrijvers om de lezers te overbluffen met raadsels, en een uitgebreide verdediging van het eigen 'neo-classicisme' in de vorm van voorschriften en leefregels (p. 240-241). Het eigen gelijk wordt ook verder nog nadrukkelijk geponeerd: *'Mijn gevoelsuitstorting heeft het gewonnen van de gevoelsontveinzing die de hedendaagse mode is'* (p. 246), en ook de 'dingesroman van vandaag' heeft niets kunnen verduisteren: de klassieke waarden triomferen, blijken te herleven in de waardering van de klassieke romankunst van de overleden meester Pierre Benoit.

Het verweer is dus omstandig, breed en retorisch-pathetisch uitgewerkt zoals het bij de heftig geëmotioneerde en exuberante schrijfkunst van Daisne past. Waarom echter, kan men zich afvragen, het verweer als zodanig? En *in* de roman? Het is bekend dat Daisne, als één van de weinige auteurs in Vlaanderen, zijn romankunst heeft begeleid met een expliciete theorie van de roman.[2]

De vrij lakonieke definitie van Walschap, dat een roman een verhaal is en niet meer dan dat, heeft hij aangevuld met de eis van de 'compositie'. Dé roman, die dus voor Daisne verhaal én compositie is, ziet hij ideaal gerealiseerd bij de bewonderde 'meester-romancier' Pierre Benoit, bij wie hij 'compositie' echter zeer precies specificeert als 1. de dichterlijkheid en 2. de kineastiek. Compositie geldt dus zowel voor dichterlijk-poëtische sfeerschepping als voor het meer technische aspect van Benoits schrijven: zijn virtuositeit in het ensceneren, d.i. in het decouperen en monteren van scènes en close-ups.[3] Dit laatste, meer technische aspect, heeft Daisne met betrekking tot zijn eigen werk nauwelijks aangeraakt, hoewel hij zich ongetwijfeld door deze zgn. kineastiek heeft laten inspireren. Men treft in zijn proza in ieder geval gelijkaardige filmische, verscherpende en versluierende effecten aan. Met meer nadruk is hij ingegaan op het inhoudelijk aspect: hij verkiest de lyrisch-bewogen verhalende roman en heeft zich dan ook duidelijk afgezet tegen het 'gehannes' over feiten versus fictie. Aansluitend bij een zeer traditionalistische definitie die hij ontleende aan de Engelse schrijfster Elizabeth Bowen verdedigde hij het standpunt dat de roman een 'verzonnen verhaal' is, 'dat de volwassen lezer waar moet voorkomen'.[4] Waar hij dus de zogenaamde crisis van de roman ontkende, heeft hij anderzijds zelf een zeer ruime omschrijving van dat 'ware' voor ogen gehad, waaruit hij dan (in verschillende fazen) de bekende theorie van het magisch-realisme heeft ontwikkeld: de waarheid van de roman kan ook een droomwaarheid of droomwaarschijnlijkheid zijn en de werkelijkheid van de roman is de werkelijkheid van het leven, aangevuld met de verbeelding. Leven maal leven dus, want de verbeelding is een extrapolatie van het leven.

Zo ook in *Baratzeartea*: de centrale figuur, een ouderwordende, burgerlijke heer die zich in Rijsel over een lifter ontfermt en met hem, een aantrekkelijke jonge student die later een meisje en zijn muze blijkt te zijn, een avontuurlijke reis in Zuid-Frankrijk onderneemt, is een *schrijver*, dit is: *'iemand die de werkelijkheid om ons heen vermenigvuldigt met de droom van onze ziel'* (p. 227). De paradox van dit boek is echter dat precies hier een zeer warme en onvoorwaardelijke hulde wordt gebracht aan Pierre Benoit, meester van de roman romanesque en dus beoefenaar van de zogenaamde 'roman pur', dit wil zeggen het ook elders[5] door Daisne verdedigde zuivere, traditionele verhaal, een sluitend geheel, een organische en harmonische structuur, geschreven vanuit de levenservaring. Realiteit en fictie vallen op dit punt dus samen. De feitelijke elementen: Daisne heeft aan Pierre Benoit een studie gewijd met als ondertitel 'de lof van de roman romanesque' (1960) en het is met de luxe-editie van dit boek dat hij op weg is naar het Zuiden. De reis en het bezoek (zijn 'eerste en laatste' bezoek) aan Pierre Benoit vormen het 'materiaal' van de roman *Baratzeartea*, die - en hierin ligt dan de bedoelde paradox - een zeer open, on-traditionele vorm vertoont omdat er ook twee andere verhaallagen doorheen geweven

zijn: de zich ontwikkelende verhouding tot Gratien(ne), later de 'muze', en de roman van de roman. Het gaat weliswaar niet om een hyperbewuste constructie zoals in de modernistische experimentele roman. Daisne stelde immers dat in elke literaire schepping de inhoud primeert (*'de vorm slechts een eigenschap van de inhoud zijnde'*) en dat dus aan de vorm geen overmatig belang moet worden gehecht[6] - een stelling waaraan hij ook steeds vast blijkt te hebben gehouden. Maar de openheid en de heterogeniteit van de elementen die in *Baratzeartea* verwerkt zitten maken het boek ongetwijfeld tot een 'moderne' roman.

Merkwaardig of althans nieuw in *Baratzeartea* is dus niet zozeer het samensmelten van verschillende realiteiten of van verschillende aspecten van de realiteit, het verweven van droom en werkelijkheid waardoor het gebeuren op magisch-realistisch vlak wordt verheven, als wel het nadrukkelijk inbouwen van reflecties over het schrijven van de roman zelf. Niet alleen zijn er de hiervoor al vermelde uitvoerige nabeschouwingen bij het neerschrijven van het avontuur, afgerond met een kroniekachtig dagboekhoofdstuk naar aanleiding van het overlijden van de zangeres en actrice Raquel Meller en van de vriend Filip de Pillecyn, maar ook wordt het hieraan voorafgaande 'verhaal' zelf van de roman tot twee keer toe onderbroken door pauzes en commentaren van de verteller (slot van hoofdstuk XII; hoofdstuk XXVII), met expliciete verwijzingen naar de *schrijf*-situatie. Daisne sluit hier dus duidelijk aan bij een verschijnsel van de moderne roman, waarin het vertellen 'gethematiseerd' wordt en de roman een versluierde geschiedenis van zichzelf. De uitbreiding van de theorie ten koste van de aanschouwelijke uitbeelding wordt dan ook beschouwd als een wezenlijke uitdrukking van de crisis in de moderne roman.[7] Reeds in *Les faux-motmayeurs* (1926) van André Gide - door Gide zelf paradoxaal zijn enige 'roman pur' genoemd - worden de problemen van het métier belicht in dagboeknotities en gesprekken van de centrale vertellersfiguur; Louis Paul Boon heeft de mogelijkheden van het procédé zowat 25 jaar later meesterlijk geëxploreerd in zijn *Kapellekensbaan* (1953) en naast en na hen hebben vele anderen de roman van de roman tot een eigen genre ontwikkeld. Voor de Zuidnederlandse literatuur kan in dit verband in het bijzonder gewezen worden op de *Komma*-auteurs René Gysen en Paul de Wispelaere en vooral op het 'opus' dat Willy Roggeman aan het opbouwen is. Bij Daisne evenwel treft men *niet* de opdringerige thematisering aan van het creatieproces, maar wél de open vorm die ermee gepaard gaat: *Baratzeartea* is een voorbeeld van de losse, gefragmenteerde romanvorm die niet met traditionele termen gedefinieerd kan worden en waarvan de grenzen steeds meer blijken te vervagen naarmate men ze probeert te vatten. Volgens een aan Lukács ontleende redenering kan men dan ook stellen dat de crisis van de roman een crisis van het tijdperk reflecteert: de roman illustreert onzekerheden, open vragen. Daisne blijkt echter de behoefte te hebben gevoeld deze 'losse' vormgeving te

verantwoorden met aanwijzingen voor de juiste interpretatie en met (overigens vrij naïef aandoende) reflecties over zijn vaardigheid als schrijver (p. 240-241). Is het dan overdreven te stellen dat de nadrukkelijkheid van dit anticiperende verweer een essentiële onzekerheid over de vormgeving moet verhullen?

De crisis van de roman, waarvan Daisne het bestaan zelf nooit heeft willen erkennen, manifesteert zich bij hem dus *tegen wil en dank* in de vorm van een expliciete zelfverdediging. De geestelijke werkelijkheid van de roman wordt verbrokkeld in fragmenten. Het gebruik van veelsoortig materiaal (zoals het inlassen van dagboeknotities, gedichten en essayistische, meestal wijsgerig getinte stukken) was weliswaar al bekend uit vroeger werk. In *Lago Maggiore* bijvoorbeeld wordt een hele reeks gedichten opgenomen maar daar hebben ze niet de functie de fictie te doorbreken maar zijn ze integendeel functioneel geïntegreerd. In *Baratzeartea* echter wordt het drieledige romangebeuren expliciet als een *montage* aan de lezers gepresenteerd.

Zoals in zijn vroegere 'grote' romans, *De trap van steen en wolken, De man die zijn haar kort liet knippen, Lago Maggiore* en *De neusvleugel der muze*, gebruikt Daisne ook voor *Baratzeartea* een vrij grillige monologische structuur gebaseerd op de herinnering. Het verslag van zijn Baskische avontuur ligt inhoudelijk duidelijk in het verlengde van zijn gehele proza-oeuvre, maar sluit vooral zeer nauw aan bij de problematiek van *De trap van steen en wolken*. Het boek kan ook worden beschouwd als een schrijverstherapie[8], maar trekt nu *ook* de aandacht op het therapeutische schrijven zelf. Het verzoeningsgevecht om harmonie (p. 239), de strijd om de spanningen tussen droom en werkelijkheid te overwinnen, wordt in het boek zelf uitgevochten. De fijne edelknaap Jaan of Gratiën, de travestie die zijn geliefde wordt en later zijn muze, brengt de inspiratie die wordt aanvaard als een godsgeschenk, maar het is een geschenk waarvoor moet worden betaald, d.i. waaraan hard moet worden gewerkt.

Daisne zelf heeft in een interview met Hubert Lampo naar aanleiding van *Baratzeartea*[9] verklaard dat dit 'verhaal van fictie, werkelijkheid en waarheid' voor hem de eenvoudigste en zuiverste illustratie was van wat hij onder magisch realisme verstond: 'Realistisch, *omdat het vol authentieke dingen staat, zodat men ze, als men niet let op het structurele gebruik en de behandeling van dien, reportage, interview, essay, literatuurgeschiedenis en zelfs polemiek zou kunnen heten. Realistisch ook vanwege de fictie die ik volledig mogelijk wenste in de werkelijkheid. Maar* magisch *omdat ze misschien ook helemaal niét gebeurd kan zijn, en toch echt blijft, geen werkelijkheid, maar waarheid. Die van onze wensdromen, van ons gemeenschappelijk schemerbewustzijn, archetypisch, mythisch of gewoonweg symbolisch. Als reeds gezegd: Gratien(ne) is, benevens de dubbelziel van elk wezen, de maagd van de man, d.i. de muze van de dichter, mens en heilige, ingang van de tuin van liefde en dood'*. In *Baratzeartea*, Baskisch voor 'ingang van de tuin', worden eros en thanatos in herwonnen evenwicht verzoend. Waar Daisne in hetzelfde

interview met Lampo bevestigt dat het inderdaad om *feiten* ging - hij *reed* inderdaad in de zomer van 1961 naar Ciboure nabij Saint Jean de Luz, waar hij Pierre Benoit bezocht in diens villa Allegria[10] - en waar hij er tegelijk op wijst dat deze feiten in de roman met een gefingeerde, gedroomde en geaspireerde realiteit worden herbeleefd, komt hij ook zoals steeds en als vanzelfsprekend terug op zijn bewondering voor de 'roman romanesque' van Pierre Benoit, waarbij hij echter moet toegeven dat zijn, dit is Daisnes roman, een *andere* vorm heeft aangenomen: *'mijn eigen boek is zelfs meer een nouveau roman dan een roman romanesque'*. Bernard Kemp kon dan ook terecht concluderen 'dat de antimodernistische Daisne een hypermodern boek heeft geschreven met *Baratzeartea'* (p. 162). Het is echter duidelijk dat Daisne mét en ook ná *Baratzeartea* bleef geloven in de traditionalistische bekentenisroman. Als Hubert Lampo in zijn interview verder aandringt op de vraag van het modernisme en 'in het procédé van *Baratzeartea* enorme toekomstmogelijkheden (ziet) voor onze Vlaamse roman, door het apport van het zelf-beleefde in tegenstelling tot de soms magere gefingeerde historietjes uit de gewone realistische psychologische roman' (p. 162), repliceert Daisne dat hij in zijn werk *gelooft*, niet als 'masturbatief experiment, maar een creatief resultaat, kind van mens en muze, inspiratie en vakmanschap'. Een antwoord dat dus in feite geen antwoord is op de vraag omdat het niet verwijst naar de toekomstmogelijkheden maar naar de lang beproefde, 'gewone' romanformule. Daisne bleef inderdaad bewust voorstander van de vrij traditionele romanvorm, van de roman die een intieme biecht is van de complete mens, met droom en werkelijkheid, zijn en hunkeren dooreengeweven (p. 163). Het modernisme waartegen hij zich afzette was overigens zeer specifiek het modernisme à la Robbe-Grillet, nl. het 'onpersoonlijk' registrerende *chosisme* of de 'dingesroman' die inderdaad zowat de antipode vormt van het Daisneske romantisch subjectivisme.

Het 'modernistische' *Baratzeartea* werd het laatste creatieve hoogtepunt in het romanoeuvre van de antimodernist Daisne. De drie werken die er nog op volgden vertonen zowel inhoudelijk als formeel een verschrompeling van de bekende procédés en motieven. In *Als kantwerk aan de kim. Een roman van de Stille Week* (1964) is de speelse dubbelstructuur verdwenen, of liever vervangen door een 'zuiverder', strak gesloten constructie. Daisne zelf heeft het boek dan ook 'het meest evenwichtige, het meest klassieke' genoemd dat hij geschreven heeft en beschouwde het als zijn liefste roman. Het magisch realisme dat hier wordt bereikt is volgens hem veel subtieler omdat hij met het parallel verhaal van twee reizen met elf jaar tussenpoos een 'zachte dooreenvoeging van realiteit en droom' kon verkrijgen.[11] De reis die in het verhaal wordt beschreven - Daisne zelf noemde ze 'een soort reis "à la recherche du temps perdu" in de Goede Week' - wordt ondernomen door een ouderwordende bankdirecteur op rust, Balzac-kenner en trotse vader van een dochter

Lieveke, die arts is. Het gaat echter om een dubbele reis omdat de tocht van de centrale figuur, Folkert, een zeer precieze herhaling is van een reis die hij samen met zijn dochter heeft ondernomen in het gezelschap van de pocherige Bouzerolles, 'le maître de la jeunesse moderne', en van diens 'baas', Jean-Loup, die een losse flirter blijkt te zijn. Einddoel van de reis is een vernissage van een tentoonstelling van Bouzerolles' werk, te Saint-Tropez. Een van de rustpunten van de reisetappes is het verblijf bij de familie Varèze te Violès, een dorp op enkele kilometers voorbij Orange, in de Vaucluse. Aan de horizont tekenen zich romantisch de Dentelles de Montmirail af: als kantwerk aan de kim (vgl. p. 144).[12] De ervaringen van de reis heen en terug geven aanleiding tot het uitdiepen van de Kennis van de Mens: hun contacten met de anderen schenken Folkert en Lieveke het inzicht dat in de menselijke relaties het holle, onechte en vluchtige evenzeer bestaat als het warme, echte en duurzame. In het *nu* van de roman wordt het *toen* van de reis nauwkeurig naverteld en herhaald: Folkert wil de herinnering aan elf jaar geleden overdoen opdat de toekomst zou kunnen beginnen (p. 198). Te Violès, waar hij nu alleen, onaangemeld en overwacht aankomt, wordt hij verwelkomd door Dominique, die als enige is overgebleven van de familie en alleenstaande wijnboerin is. Hij vraagt haar mee naar Saint-Tropez en nu beginnen ze samen aan de precieze reconstructie van het verleden, dat tegelijk in het heden wordt gedoubleerd, op zoek nu zoals toen naar de innerlijke beleving die de toekomst is van de herinnering (p. 158).

Meer dan ooit in het werk van Daisne speelt hier het verleden een rol. Het is de herinnering die het heden bepaalt. Folkert heeft een afspraak met zichzelf in het verleden, dat zijn toekomst bepaalt. De boodschap die hij aan Dominique brengt, zijn genegenheid voor haar die een bevestiging is van het vroeger ervaren geluk, wordt haar evenwel slechts geopenbaard na zijn dood. Folkert sterft op hun terugweg, rustig, tevreden, in volkomen harmonie met het hervonden paradijselijk oord van vrede en van warme menselijke genegenheid. En dat deze uiteindelijke bestemming al vanaf het begin was vastgelegd blijkt uit de herhaalde vermeldingen van *Le lys dans la vallée* van Balzac, een boek dat Folkert altijd bij zich draagt en dat door zijn leitmotiefbetekenis mede de afloop bepaalt. Men kan de Balzac-kenner Folkert een pendant noemen van de hoofdfiguur uit *Le lys dans la vallée*: zoals de centrale bekommernis van Félix de Vandenesse een zeer hevige maar kuis blijvende liefde is, eindigend in de dood van zijn idool, zo reist ook Folkert zijn geliefde achterna in haar aards paradijs. Folkerts zoektocht eindigt echter met het bereiken van zijn ideaal, met de *vervulling* van de liefde, die samenvalt met *zijn* dood: de volmaakte harmonie. De verzoening van eros en thanatos is hier dus iets verder doorgedacht dan in het positieve, levensbevestigende slot van *Baratzeartea*. Het hooggespannen sentimentalisme van het vorige boek is gefilterd tot meer bezadigde vertedering en tederheid. Vandaar ook een versobering die men

inderdaad meer ‘klassiek’ kan noemen. Maar de soberheid vloeit voort uit een zeer doorzichtige, artificieel aandoende parallelstructuur, waarin de twee tijden, het nu en het toen (elf jaar geleden) van de reis, in voortschrijdende afwisseling worden beschreven. De expliciete parallel combineert als zodanig het vervagende verschuiven van droom en werkelijkheid in *De trap van steen en wolken* met de binaire structuur van *De man die zijn kaar kort liet knippen*. Ook inhoudelijk vormt de confrontatie met een situatie van vroeger, die leidt tot de boodschap van geloof in liefde en vriendschap, een herhalende bevestiging van vroeger werk, met name van de herwonnen liefde in *Lago Maggiore* (daar nog in geëxalteerde vorm) en van de terugkeer tot het leven in *De neusvleugel der muze*. Bernard Kemp heeft *Als kantwerk aan de kim* als reisverhaal bovendien ‘de sereen-weemoedige enigszins realistischere remake’ van *Baratzeartea* genoemd.[13]

Reveillon Reveillon. Een tweeluikroman (1966) brengt evenzeer een herhaling van bekende motieven. Formeel blijkt de tweeluikstructuur veeleer twee aparte, contrasterende verhalen te omvatten dan een tweedelige samenhangende roman. Het gaat inderdaad om twee reveillons, met (ogenschijnlijk) eenzelfde centrale ik-figuur. In het eerste verhaal treedt niet alleen de volgroeide en sterk geïdealiseerde blonde dochter Frédérique op die we al ontmoetten als Lieveke in *Als kantwerk aan de kim*, maar ook Pipa duikt opnieuw op, de bewonderde Pipa uit Daisnes biografische realiteit maar ook een bekende figuur uit vroeger proza, figuur die zelfs centraal staat in een niet gepubliceerde roman.[14] In het luchtige, lichte verhaal van dit eerste reveillon treden de geliefde personen op in een gezellige oudejaarsavondfuif. De ik-verteller ontmoet daar ook een intrigerende ‘Madame Butterfly’, die hem naderhand komt opzoeken en in wie hij zich deerlijk heeft vergist. Het geheel is speels, maar de anekdotiek is schraal, in absoluut contrast met de zwaar geladen, zwartgallige tragiek van het aangrijpende tweede verhaal. De titel verwijst in dit tweede luik niet naar een fuif, maar naar een schrijfmoment: naar de uren die de ik-figuur doorbrengt met het optekenen en van zich afschrijven van zijn traumatische ervaringen en herinneringen. Hier geen onbeduidende, vluchtige anekdote, verteld in badinerende schrijftrant, maar een somber levensverhaal, neergeschreven met de schrijnende pijn van het zoeken naar zelfbevrijding. *Reveillon* II wordt opgetekend als herinnering aan de volwassen geworden dochter Karlien, die overleed nadat ze een jongen uit het water had gered. De herinneringen gaan echter veel verder terug in het verleden: naar het werk van de ik-figuur in het verzet, het verraad en zijn deportatie naar een Duits concentratiekamp, waar hij kon standhouden dankzij de liefde van een fijne adellijke knaap - het ewig weibliche ook hier dus, maar in de vorm van een androgyne-motief, nauw verwant met het travestie-motief dat in *Baratzeartea* veel breder werd uitgewerkt. De ik-figuur werd tijdens zijn deportatie door zijn vrouw in de steek gelaten en heeft zich na zijn terugkeer

ontfermd over het dochtertje dat hij met veel liefde heeft grootgebracht. Dit bijzonder zwaarmoedige verhaal vormt met zijn uitzonderlijke geladenheid de laatste zwarte plek in Daisnes later proza waar als geheel een overwegend bevestigende, zij het soms ietwat melancholieke levensvreugde van uitgaat.

Daisnes laatste roman, *Ontmoeting in de zonnekeer* (1967), opnieuw gesteld in een meer afstandelijke traditionele hij-vorm in de verleden tijd, heet 'een korte, anti-Simenonroman' omdat de geestelijke wereld waarin de hoofdfiguur zich beweegt er een is van verzet tegen de algehele verwording 'die het hellende vlak vormt naar de misdaad'.[15] De centrale figuur, Herbert, is mathematicus en emeritus hoogleraar. Door zijn sentimentaliteit en door zijn nogal naïeve idealiserende wijsheid - hij stelt o.m. een anti-Simenon krant voor met leerrijke berichten over de wereld waarin niet wordt gemoord, maar waarin miljoenen normale levens aan bod komen *'waarin men lijdzaam de medemens ondergaat en een enkele keer zelfs heldhaftig het kwade lot overwint'* (p. 106) - vertoont hij zowat de trekken die de lezer van Daisnes oeuvre aan de impliciete auteur Daisne zal toekennen. Niet alleen 'herkent' men de centrale figuur, maar ook het verhaal zelf brengt een combinatie van typische Daisnemotieven. Er is de ontmoeting met een vrouw die leidt tot een soort biecht en die confrontatie in het heden is tegelijk een confrontatie met het verleden. Zoals *Lago Maggiore* is *Ontmoeting in de zonnekeer* dus een crisisroman die positief wordt opgelost in het vinden (of her-vinden) van het geluk, in een nieuwe heilzame relatie. Stilistisch en formeel is het laatste boek echter opvallend minder rijk. De anekdotische omkleding van het materiaal is niet alleen schraler maar ook, of misschien juist daardoor, lijken de magisch-realistische vervloeiingen en betekenisrijke toevalligheden geforceerd. De ontmoeting vindt plaats in 'de zonnekeer', dit is ook letterlijk in 'le Solstice', een bijzonder stijlvolle 'gelegenheid' waar 'het oudste beroep ter wereld' wordt uitgeoefend, de gevonden levensgezellin is de dochter van een vroegere klasgenoot, een troublant-schone knaap met meisjesachtige elegantie (ook hier dus het klassieke androgyne-motief) waarop Herbert als jongen verliefd is geweest. De hierbij opgehaalde jeugdherinneringen brengen ook reminiscenties aan Aurora, dit is de figuur die Daisne in één van zijn allereerste novellen (*Aurora*, 1940) heeft beschreven en waarin hij zijn platonische idealisering van de liefde had geprojecteerd.

Het eenzijdig dweperige en idealiserende, de anti-Simenontendens of de sterk aangezette 'positieve duiding' van het leven kunnen achteraf beschouwd kenmerkend heten voor het geheel van Daisnes latere werk, d.w.z. de romans (en ook de verhalen) van een ouder wordende schrijver die zich laat vervoeren door de stroom van zijn gevoelsontladingen. 'Als die man begon te schrijven, roerde hij eerst een schepje suiker door zijn inkt', was hierbij de commentaar van Jeroen Brouwers, die er overigens zijn dwarsheid even bij vergat en een getuigenis van warme genegenheid en bewondering aflegde voor de mens en

voor de schrijver Daisne.[16] Na *Baratzeartea* bleven van de belangrijkste ingrediënten van Daisnes ‘grote’ romankunst alleen nog de gevoelsondadingen over en de naïef romantische sentimentaliteit die zijn proza aan triviaalliteratuur zou doen grenzen ware het niet dat er nog steeds de obligate aanwezigheid was van de intellectueel als centrale figuur van de handeling of van de crisis: zijn introspectie, zijn zweven tussen droom en werkelijkheid wordt ook steeds opgetrokken aan min of meer lang uitgesponnen bespiegelende, beschouwende momenten. *Baratzeartea* was de laatste groots opgezette romancompositie waarbij Daisne erin geslaagd is de verschillende werkelijkheden op een nieuwe, originele wijze ‘magisch-realistisch’ in elkaar te laten grijpen. Na *Baratzeartea* werd de queeste, de zoektocht van het ik naar het ik via een confrontatie met de Andere, nog herhaald. Maar het verslag van het geestelijk avontuur, van het zoeken naar eenheid in tweeheid, werd beperkter van opzet, eenzijdiger en gebouwd op een te doorzichtig stramien. Na *De man die zijn haar kort liet knippen* en na de verrassende nieuwe aanzet van *Baratzeartea* is de grillig gecombineerde thematiek verschraald: het magisch realisme heeft zichzelf overleefd.

ANNE MARIE MUSSCHOOT (Gent). Doctor in de Letteren en Wijsbegeerte, groep Germaanse filologie in 1971. Thans geassocieerd docente voor de Nederlandse literatuurstudie aan de RU Gent. Publiceerde *Het Judith-thema in de Nederlandse letterkunde* (1972), *Karel van de Woestijne en het symbolisme* (1975), *Van Nu en Straks 1893-1901* (bloemlezing, 1982) en werkte mee aan de uitgave van het verzameld werk van Cyriel Buysse. Als vast medewerkster aan het tijdschrift *Ons Erfdeel* verzorgt zij een kroniek over moderne poëzie en proza.

Eindnoten:

1 Deze en volgende verwijzingen zijn naar: *Baratzeartea. Een Baskisch avontuur of de roman van een schrijver*, Brussel/Den Haag, A. Manteau n.v., 1969, derde druk (gmp 13).
2 Vgl. Jean Weisgerber, *Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1976/4, p. 44.
3 Johan Daisne, *Pierre Benoit of de lof van de roman romanesque*, Antwerpen, Ontwikkeling, 1960, p. 39, p. 69-70.
4 Johan Daisne, 'Actualiteit van de roman romanesque', in *Dietsche Warande en Belfort*, aug.-sept. 1959, p. 387-394; dit artikel komt voor als hoofdstuk 6 in de studie *Pierre Benoit* (vgl. noot 3); het cit. daar op p. 130.
5 Zie o.m. 'Roman en leven', in *Dietsche Warande en Belfort*, mei 1951, p. 197-202; en de bespreking van *De man die zijn haar kort liet knippen* door J. Weisgerber (noot 2 hierboven).
6 In 'Roman en leven'; vgl. noot 2 hierboven.
7 Hierover o.m. Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, München, C.H. Boeck, 1974, p. 13 e.v.
8 De idee van de therapeutische functie van Daisnes schrijverschap werd ontwikkeld door B.F. van Vlierden, *Van In 't Wonderjaer tot De Verwondering. Een poëtica van de Vlaamse roman*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1969, p. 148-152.
9 Opgenomen in *Johan Daisne. Een terugblik*, de aan Daisne gewijde aflevering *Yang* 80-81, januari 1978, p. 159-194; het cit. op p. 161 (interview oorspr. in *De Periscoop*, mei 1963).
10 De reële feitelijkheid van deze romanrealiteit wordt ook bevestigd door Lisette de Backer, 'Aan de wieg van Baratzeartea', in *Getuigenis*, 17e jg. nr. 5, sept. 1972, p. 212-213.
11 Joos Florquin, *Ten huize van...* 10, Brugge, Orion, 1974, resp. p. 65 en p. 60.
12 De verwijzing is naar: *Als kantwerk aan de kim. Een roman van de Stille Week*, Brussel/Den Haag, A. Manteau n.v., 1964.
13 *Van In 't Wonderjaer tot De Verwondering*, p. 152; zie ook Bernard Kemp (= B.F. van Vlierden), *Johan Daisne* (Monografieën over Nederlandse letterkunde), Antwerpen, 1974, p. 11.
14 Nl. de *Prins van de Libanon*. Zie over deze vaderroman F.P. Huygens in *Yang* 80-81, jan. 1978, p. 44-57. In hetzelfde nr. wordt het eerste hoofdstuk van de roman afgedrukt onder de titel *Bonsecours*. Het werk komt ook ter sprake in *Lago Maggiore*, als een boek over de *oom* van Victor.
15 *Ontmoeting in de zonnekeer. Een korte, anti-Simenonroman*, Leuven, De Clauwaert, 1967, p. 22.
16 Jeroen Brouwers, 'De Vlaamse Dostojewski en de vergetelheid. Bij de dood van Johan Daisne. 9 augustus 1978', in *Kladboek. Polemieken. Opstellen. Herinneringen*, Amsterdam, De Arbeiderspers (Synopsis), 1979, p. 150-161; het cit. op p. 156.

Marc Reynebeau *De illusies van een binnenhuisavonturier. De novellistiek van Johan Daisne*

Zelfs als abstractie wordt gemaakt van het kortere verhalend proza dat door Johan Daisne in tijdschriften en dergelijke werd gepubliceerd, blijft het aantal verhalen en novellen van Daisne (die dus in bundels of separaat in boekvorm werden uitgegeven) indrukwekkend. In totaal liet Daisne vijf verhalenbundels op de markt brengen: *Zes domino's voor vrouwen* (1944), *Schimmen om een schemerlamp* (1947), *Met dertien aan tafel* (1950), *De vier heilsgeliefden* (1955) en *Charaban* (1965). De korte, tevoren in het Frans gepubliceerde stukjes in *Twee schelpen en wat gruis* (1967) zijn veeleer als prozaschetsen dan als echte verhalen te bestempelen. Afgezien van de verhalen die later in één van deze bundels werden opgenomen, publiceerde Daisne nog volgende verhalen afzonderlijk in boekvorm: *Het eiland in de Stille Zuidzee* (1949), dat later werd heruitgegeven onder de titels *Venezy* (1963) en *Zaza* (1972) (deze derde titel werd al aangekondigd in de editie van 1963, omwille van de mogelijke verwarring tussen de titels *Venezy* en *Veritza*), *Grüsz Gott* (1959) (in de tekst van het verhaal zelf wordt *Grüss Gott* geschreven; de titelpagina vermeldt echter de schrijfwijze *Grüsz Gott), Zuster Sharon* (1967) en *Dieter, of wanneer de wapens weigeren* (1969). Al bij al levert dit zestig teksten op (voor de lijst ervan, zie achteraan deze bijdrage).

De meeste van deze verhalen werden, na hun eerste publikatie, herhaaldelijk herdrukt, heruitgegeven, al dan niet in anders samengestelde bundels, zonder dan nog van bloemlezingen, schooluitgaven en dergelijke te spreken. Alle verhalen uit *Met dertien aan tafel* werden zo minstens één keer opnieuw uitgegeven. Bij dergelijke gelegenheden werden de teksten vaak ‘herzien’, ‘bewerkt’, soms zelfs ‘uitgebreid’ of van een nieuwe titel voorzien, maar essentiële wijzigingen werden er niet in aangebracht. De teksten werden enkel wat opgefrist en een aantal van de (opvallend talrijke) taal- en spelfouten verbeterd. Dergelijke heruitgaven zijn wellicht niet uitsluitend te beschouwen als het resultaat van een commerciële politiek van de uitgever; voor Daisne zelf bevestigde een dergelijke nieuwe editie dat zijn verhaal nog altijd zijn geldigheid bewaarde. Dit blijkt onder meer uit de gedichten die Daisne aan nieuwe drukken meegaf. Ook de oorspronkelijke edities waren overigens niet zelden van een gedicht voorzien. Die blijvende geldigheid blijkt het sterkst in het gedicht dat op de achterflap van *Twee schelpen en wat gruis* staat afgedrukt:

(...)
Tot men het boekje weer uitgeeft
precies na dat verloop van jaren
en 't hart opnieuw kruipt uit zijn schelp,
zo uit de zijne als de hare,
vandaag als gister, lieve, help!
(...)

De vijf verhalen en twee hoorspelteksten die uit *Met dertien aan tafel* in *Met zeven aan tafel* (1967) werden samengebracht, kregen volgend gedicht mee, dat ook wijst op de finaliteit (?) die Daisne toen aan zijn geschriften meegaf:

Met zeven aan tafel, zo zitten
de oude vrienden nog een keer.
Gele bladen worden weer witte.
(...)
Maar hier, hier zitten we dan weer,
(...)
terwijl ik van een oude ode
een woord, een komma corrigeer.
En we vertellen van het leven,
dat altijd werd en wordt geschreven,
mijn God, tot Uw meerdere eer!

Samenhang

Strikt inhoudelijk hebben de verhalen onderling weinig met elkaar te maken. De samenhang van de verhalen van één verhalenbundel - die relatief het meest uitgesproken is in *Zes domino's voor vrouwen* - is voornamelijk thematisch, zoals dat ook geldt voor de samenhang van de totaliteit van de novellistiek, en eigenlijk ook voor het geheel van Daisnes werk. Het welbekende autobiografische karakter ervan zal daar vast niet vreemd aan zijn.

Een eerste onderlinge samenhang is ongetwijfeld het milieu waarin de hoofdpersonages moeten gesitueerd worden. Bijna zonder uitzondering is dat een academische, intellectuele en/of artistieke wereld. De hoofdfiguren zijn student, hoogleraar, wetenschapper, geneesheer, jurist, schrijver, dichter, journalist, archivaris, bibliothecaris, hogere ambtenaar, officier, enz., niet zelden gecombineerd. Vooral in de vroegere verhalen, maar ook in *Zuster Sharon*, wordt de ik-verteller met de initialen G.M. aangeduid, een naam waarvan enkel bekend is dat er een ypsilon in voorkomt (*Maud*). Overigens is dat een passe-partout-‘naam’, die voor onderling van elkaar verschillende personages

wordt gebruikt; in de verhalen in *Zes domino's voor vrouwen* is het een student geneeskunde, en later een arts, in *Zuster Sharon* gaat het om een adjunct-hoofdredacteur van een krant, zonder dat nog van enige medische status sprake is. Meestal is G.M. echter een geneesheer, een beroep dat, zoals bekend, door Johan Daisne sterk werd geapprecieerd. In *Het testament van Dr. Mabuse* laat hij een stervende, aan lager wal geraakte oude man aan een kind schrijven: *'Je wil dus dokter worden. Goed zo, jongen! - je bent verstandig en vlijtig. Het is een mooi beroep* (...). *Je zult gelukkig wezen, geloof me.'* Geneeskunde en geestelijke gezondheidszorg vormen trouwens een centraal motief in Daisnes verhalen.

Afgezien van de parallellismen tussen verschillende afzonderlijke verhalen (*Kachels* is bijvoorbeeld een verdere uitwerking van een motief in *Van de spoken die wij zijn*; in beide verhalen komen overigens dezelfde figuren Paul en Evelyn voor), schijnen enkel de verhalen in *Zes domino's voor vrouwen* reëel verband met elkaar te houden. Toch is ook dit slechts ten dele juist. Het decorum in de onderscheiden verhalen lijkt hetzelfde, de hoofdfiguren en de figuranten eveneens, er wordt naar gebeurtenissen uit andere verhalen gealludeerd, maar substantieel is er géén onderling verband. De onderlinge referenties zijn niet essentieel, van elkaar verschillende personen dragen dezelfde namen (de oude Van Erlevoort in *Aurora* en *Agnes*, Pavel in *Raissa* en *Aurora*), enz. De enige constante in de zes verhalen is de ik-figuur, G.M., die de gebeurtenissen uit de verhalen chronologisch doorleeft.

Autobiografie

Het autobiografische karakter van het novellistieke werk van Daisne verdient enige aandacht; het kan immers al een eerste aanwijzing geven over de manier waarop de auteur materiaal uit de werkelijkheid aanwendt in zijn verhalen.

Het hoofdpersonage, bijna altijd een ik-verteller, blijft vaak anoniem of wordt hooguit met de initialen G.M. aangeduid. Toch is het onmiskenbaar dat de meeste van deze ik-vertellers (en ook andere hoofdfiguren, al dan niet in afsplitsingen) rechtstreeks gemodelleerd zijn op de figuur van Daisne zelf. In *Grüsz Gott* is dit zeer expliciet, aangezien de hoofdfiguur van het verhaal als 'Herman' (de werkelijke voornaam van Daisne) wordt aangesproken. De professionele situering van die hoofdfiguren sluit nauw aan bij Daisnes beroeps- en andere activiteiten. Een groot aantal gebeurtenissen en situaties in de verhalen zijn, vaak rechtstreeks, herkenbaar uit de biografie van Daisne.

In *Uit het kleine, het grote; Winterrozen voor een kwakzalver; Het hemd; De vierde engel* en *Dolf* zijn fragmenten uit Daisnes jeugd herkenbaar, vooral de armoede als belangrijk aspect ervan. Daarnaast zijn er nog altijd zijdelingse referenties naar zijn ouders, vooral naar zijn vader ('Pipa'), bijvoorbeeld in *De grote*

Johannes. Zijn studententijd is in *Aurora* weer te vinden. De Poesjkin-herdenking in *Renée* lijkt een compilatie van Daisnes Zweedse reis in 1933 en zijn activiteiten rond de Poesjkin-tentoonstelling in Gent in 1937. Reminiscenties naar zijn functie als ambtenaar zijn aanwijsbaar in *Kortsluiting in een schrijfmachine* en *Dossier nr. 20.174*. Zijn extra-professioneel tijdsgebruik tijdens die Brusselse ambtenarentijd vindt zijn weerslag in *Veva* en *Het eiland in de Stille Zuidzee*. Daisnes lidmaatschap van een vrijmetselaarsloge is een motief in *Vijand, zoete vriend*, waarin ook zijn medewerking aan de Gentse socialistische krant *Vooruit* een reflectie vindt. De context van het verhaal *Maud* is ontleend aan de periode waarin Daisne, vlak vóór de Tweede Wereldoorlog, was gemobiliseerd geworden, weliswaar niet als kapitein, zoals in het verhaal, maar wel als onderluitenant. Over zijn leraarschap leest men in *De trein der traagheid*. Daisnes functie als bibliothecaris van de Gentse Stadsbibliotheek is weer te vinden in *Boek en pij*, terwijl de ik-verteller in *De wedloop der jeugd* het nauw met het bibliothecarisschap verwante beroep van archivaris uitoefent. In *Boek en pij*, evenals in *Van de blonde dingen die blijven*, blijkt de woning van het hoofdpersonage aan de Rietvaart een verwijzing naar Daisnes huis aan de Leie in Gent te zijn. Trouwens, als Gent al niet met name wordt vernoemd, is de stad in vele verhalen terug te vinden, bijvoorbeeld in *Pavane*, waarin de Gentse stationsbuurt duidelijk herkenbaar is; het daarin vermelde café 'Terminus' bestaat overigens nog altijd. Daisnes voorliefde voor de jonggestorven Nederlandse schrijfster Tine van Berken wordt ook aan sommige van zijn personages toegeschreven, expliciet in *Kachels* en *Van de blonde dingen die blijven* en impliciet in *Vijand, zoete vriend* en *Boek en* pij. In *Dossier nr. 20.174* blijkt de verteller een proefschrift over staatshuishoudkunde (economie) te hebben gemaakt, net als Daisne, terwijl zijdelings naar een verzetsheld Robert wordt verwezen; wellicht is dit Robert Mussche, over wie Daisne een boekje schreef (*In memoriam Robert Mussche*, 1946).

Ongetwijfeld is ook de jeugdliefde voor het meisje Marquita of Marcheta (eigenlijk Mariette) sterk autobiografisch getint; ze is als dusdanig zeer expliciet terug te vinden in *Aurora*, en ook in *De Schone van nooit weer...*, waar ze Liëtte heet (het verhaal werd geschreven naar *La Belle que voilà* van *Louis Hémon*, waarvan sprake is in *Aurora*) en *De bloem en de mens*, waar ze Florette heet. Beide laatste verhalen werden overigens in de lente van 1960 geschreven. Het autobiografische element werd wellicht het minst verdoezeld in *Grüsz Gott*, dat de directe weerslag is van een reis naar Carinthië in 1956, en dat qua situering en context vrij analoog is met *Veritza*, dat zijn oorsprong vindt in een in 1959-60 gemaakte sneeuwvakantie. In *De vierde engel* zijn eveneens een groot aantal autobiografische elementen terug te vinden: de jeugd, het centrale gegeven in *Het hemd* (waarin het meisje Suzanne duidelijk in Amoëne te herkennen is), het hoofdmotief uit *Grüsz Gott* (waarin Marika als Monika wordt aangeduid en Lieverdje als Hempie, het jongetje dat in *Veritza* dan weer Zannekin heet).

Naast al deze feitelijke parallellen zijn er ongetwijfeld nog tal van gelijkenissen tussen biografie en novellistiek aan te wijzen, bijvoorbeeld op het vlak van de psychische en fysische constitutie van Daisne en zijn personages.

Een opmerkelijk feit bij dit alles is dat Daisne zichzelf in *Zes domino's voor vrouwen* als dusdanig ten tonele voert. In *Zuster Sharon* komt een hoofdbibliothecaris voor die *'zeer trots (is) op zijn speciale archief knipsels, foto's, brieven etc.'*, een figuur waarin duidelijk Daisne zelf kan worden herkend. In *Aurora, Renée* en *Agnes* komt echter een als 'Jo' aangesproken student, dichter, Poesjkin-fanaat of toneelauteur (van *De charade van de advent*) Daisne voor. Het lijkt wel alsof de schrijver door het invoegen van deze 'Daisne', wiens kenmerken zich in niets onderscheiden van de echte Daisne, de aandacht voor het autobiografische element heeft willen afleiden door zichzelf zo expliciet en nominatim te vermelden als figurant in het verhaal. Ditzelfde effect wordt bereikt door het voorstellen van de hoofdfiguur, die bijvoorbeeld G.M. wordt genoemd, als de ware schrijver van het verhaal. Dit wijst al op het geringe belang dat Daisne aan het autobiografische (bijvoorbeeld in de zin van een bekentenis) wenste te hechten.

Al bij al zijn de autobiografische elementen in de verhalen niet méér dan aangrijpingspunten, die voor Daisne wellicht handig materiaal vormden, dat als basis voor een verhaal kon worden gebruikt. Dit wordt duidelijk wanneer in de verhalen inconsequenties merkbaar worden. In een zo duidelijk Brussels milieu als dat waarin *Veva* wordt geprojecteerd, wordt het onlogisch de term 'verhollandsen' te gebruiken, als de personages eigenlijk een aanpassing aan het locale milieu bedoelen, een milieu dat wellicht in de eerste plaats francofoon moet geweest zijn.

In het slot van *Veritza* richt Daisne zich expliciet tot de lezer om de verhouding literatuur-werkelijkheid nader toe te lichten: *'Lieve lezer, ongeveer al deze personages bestaan in werkelijkheid, wat de bron der literatuur is. Maar hun verhaaltje is, evenzeer, ongeveer helemaal verzonnen, wat de taak van de literatuur vormt'*. In *Het eiland in de Stille Zuidzee* heet het: *'Ik zal ze* (de geschiedenis) *in de eerste persoon vertellen, want al heb ik verscheidene feiten mee beleefd, de andere moest ik uit de ondoorgrondelijkheid der verbeelding bijvullen, en dat is misschien niet de minst onschuldige rol in dit verhaal van zoekerige gevoelens en verkeerde handelingen'*. In *Maud* heeft de figuur Oswald (die in deze uitspraak zeker een afsplitsing van Daisne zelf is) het onder meer specifieker over het autobiografische element: *'wat we schrijven is toch meestal maar getransponeerde autobiografie, en die transpositie kan ik moeilijk inspiratie noemen, want ik transponeer voortdurend; alles wat ik beleef transponeer ik, ook zonder literaire bedoelingen: ik kan niet leven zonder mijn leven in droom te verlengen, en die droom tegelijk als een tweede realiteit te beleven.* (...) *Leven en literatuur vormen in mij een onvetdeelbare eenheid, omdat literatuur voor mij nóg leven is, en alle leven literatuur...'*

Het spreekt vanzelf dat met dit laatste een aanknopingspunt kan worden ge-

vormd met de kwalificatie die Daisnes werk traditioneel wordt toegeschreven: die van het magisch-realisme.

Harmonie

Ofschoon het hier niet de plaats is om op de theoretische aspecten van het magisch-realisme bij Johan Daisne in te gaan, kan men toch niet onder het feit uit dat dit begrip in laatste instantie determinerend blijkt voor het geheel van Daisnes novellistiek. Daarom is het zinvol in te gaan op de groei, inhoud en betekenis van wat men met dit begrip aanduidt, en meer bepaald op de manier waarop het tot uiting komt in de verhalen en novellen.

De therapeutische betekenis van het schrijven voor Johan Daisne is voldoende bekend: schrijven heeft voor hem een zuiverende, louterende functie. In *De heilsgeliefde* wordt dat als volgt uitgedrukt: *'Ik heb vaak gemeend dat de letterkundige iemand is die besmeurd geboren werd en zich daarom schoonschrijft, tot hij zoveel hij kan van het zwart waarmee boeken gedrukt worden, uit zich heeft verwijderd'*. Dit citaat en de boven aangehaalde fragmenten uit *Maud* en *Een eiland in de Stille Zuidzee* wijzen er echter al op dat literatuur bij Daisne niet louter bekentenisliteratuur is. Ze heeft bovendien nog een demonstrerende, betogende of legitimerende functie. Dit laatste heeft voornamelijk betrekking op de filosofische onderbouw die Daisne aan zijn werk heeft meegeveven. In *Zes domino's voor vrouwen* wordt deze filosofie, en het ontstaan ervan, duidelijk ontwikkeld en ingepast in de verhalen. In deze bundel is de spanning tussen werkelijkheid en droom, die, zoals bekend, aan de basis ligt van Daisnes magisch-realistische opvattingen, het verst doorgevoerd.

In het eerste verhaal van de bundel, *Raissa*, wordt het betogende effect vooral bereikt door de hoge graad van abstrahering. De droom wordt hier al duidelijk voorgesteld als een noodzakelijk complement van een op zichzelf onleefbare, want *'geknevelde'* werkelijkheid, als *'een wezenlijk bestanddeel van mijn bestaan'*. De reële betekenis van dromen en van het verband tussen verschillende dromen blijft eerst onduidelijk. Dit proces neemt echter gaandeweg de vorm aan van een insijpeling uit de droom in het bewustzijn, een proces dat een zingeving meekrijgt vanuit de overtuiging dat een 'andere' werkelijkheid zich via dromen openbaart. Het komt erop aan te *'rijpen voor de Toekomst'*, te wachten op een voldoende aantal 'tekens' om tot een verklaring te komen. De heilsverwachting is echter ondubbelzinnig: het is een opheffen van de menselijke beperkingen, en meer bepaald een éénwording van de totale persoonlijkheid, van lichaam en geest, van dagelijkse arbeid en ziel, van het alledaagse en het hogere, het wezenlijke. De gelukscheppende verwachting van die voleinding, bevestigd door een opeenvolging van reminiscenties en herinneringen, moet resulteren in een bevrijding, eens alle tekens zijn opgevangen, gëïnter-

preteerd en in één geheel ingepast. Dit is een vaststaand gegeven, waarvan de realisatie slechts een kwestie van tijd is.

In *Raissa* blijft onduidelijk of de verlangde relatie met de ideale vrouw, die het voorwerp van het verlangen uitmaakt - een verlangen dat vooral een opheffen van ruimteverschillen schijnt te impliceren - exemplarisch of allegorisch, dan wel essentieel is.

Vanaf het tweede verhaal in *Zes domino's voor vrouwen, Aurora*, maken ruimteverschillen in belangrijke mate plaats voor een tijdsprobleem. Het opheffen van de tijd impliceert immers eeuwigheid, waarbij alle begin en alle eind samenvallen, maar ook stilstand, aangezien evolutie een essentieel tijdsgegeven is.

De eeuwigheidswaarde ontdekte Daisne vooral via de cursussen die hij aan de Gentse Rijksuniversiteit volgde bij prof. Gaston Colle, de auteur van *Les Eternelles*. In *Aurora* refereert Daisne daar expliciet aan en stelt het voor alsof het zeer op de esthetica gerichte platonische wereldbeeld van Colle zijn eigen intuïtieve aanvoelen bevestigde. Hierin wordt ook duidelijk gemaakt dat de groei van dit aanvoelen - in het verhaal gebeurt dat in drie welafgelijnde fasen - essentieel steunt op de geestelijke crisissen die eerste verliefdheden met zich meebrengen. De eerste jeugdliefde, voor het meisje Marquita, brengt de eerste ontreddering in het tot dan toe onverstoorde leventje. De idee van die eerste zuivere, niet eens uitgesproken liefde blijft echter doorwerken in een contemplatief beminnen van vrouwen. Dit contemplatieve vindt zijn oorzaak in een verabsolutering en idealisering van de vrouw - in feite komt dit neer op het onttrekken aan de tijd en het meegeven van een eeuwigheidswaarde - waarbij elke aardse, dus lichamelijke en onzuivere liefde onmogelijk is. In de praktijk betekent dit eigenlijk een vorm van geestelijke impotentie. De *'heroïsche'* onthouding, ja versterving en bedwinging, vindt zijn uitwerking in de relaties met meisjes (Vavane, Ina en vooral de grote liefde Aurora), waarmee de verhouding slechts strikt platonisch kan zijn, ondanks hun fysieke begeerlijkheid en hunker.

De meisjes zijn immers niet méér dan gedaanten waaronder zich het ideaalbeeld van de vrouw voordoet. Ze zijn er slechts verschijningsvormen van. Dat ideaalbeeld kent Daisne uit de film: *'Ik aanbad, het woord is bijna niet overdreven, een wezen dat ik "Mariene" heette* (sic) *en dat een samenstel was van populaire bioscoopgodinnen: Brigitta Helm, Greta Garbo en vooral Mariene Dietrich. Want ik heb het nooit zeer nauw genomen met iemands ondeelbare persoonlijkheid. Indien ik in dit leven meermaals heb liefgehad, dan is het vooral doordat ik, boven de persoon van de liefdes, hield van een personage, altijd hetzelfde trouwens, dat ik verscheiden malen op een levend gezicht heb menen te herkennen.* (...) *het waren allen Marlenes, met gouden haar en wassen wangen, engelachtige figuren, hooghartig en teder tegelijk, figuren uit een andere wereld en vreemde, aangrijpende kameraden op deze aard'*. En vooral: *'Sex-appeal heeft Mariene nooit gehad'*.

In de werkelijkheid kan de vrouw daarom slechts een kameraad zijn, nooit een minnares. De liefde wordt dermate gesublimeerd, dat ze slechts in droom en verbeelding kan mogelijk zijn. In tegenstelling tot de verinnerlijkte, bijna verlammende zekerheid in *Raissa*, rijst er meer twijfel in *Aurora.* Het verhaal is concreter, menselijker bijna. De op de top gedreven tweespalt werkelijkheid-droom maakt immers elke duurzame verhouding met een vrouw onmogelijk: *'Er is geen vrouw die de dubbelzinnige rol van geliefde-in-dromen en kameraad-in-werkelijkheid wil aanvaarden'.* Daarom ook loopt de liefde van Aurora op een ontgoocheling uit.

Bij de interpretatie van Daisnes ideeënwereld is het centrale probleem ongetwijfeld dat van het afscheid van de jeugd, geprovoceerd door een verliefdheid voor een meisje, hetgeen tot een niet verwerkte ontreddering leidt. Het herstel van de levensharmonie richt zich echter niet naar de toekomst, waarin de vrouwelijke aanwezigheid kan worden ingepast, maar naar het verleden, de jeugd, waar voor de vrouw geen plaats is voorzien. Het illusoire van deze situatie wordt 'verticaal' opgelost, door de vrouw, wiens bestaan nu eenmaal niet zomaar kan worden genegeerd, een plaats te geven buiten de gewone werkelijkheid, en wel in een 'andere', 'hogere' werkelijkheid, in de droom. Het is de ambivalentie tussen aantrekking (fysiek, zoals bij elke jongeman in de puberteit) en afstoting (psychisch, omdat voor de vrouw in het regressieve, op de jeugd gerichte wereldbeeld geen plaats is) die de wezenlijke oorzaak is van de sublimering van de vrouw, naar de droom, die voor Daisne 'andere' werkelijkheid. Daar kan de vrouw eindeloos, maar vrijblijvend worden bemind, of bever aanbeden. Het complement daarvan is het taboe van de vleselijke gedaante van de vrouw in de werkelijkheid. In *Aurora* wordt de door dit hele proces herstelde harmonie (*'Een spitsboog van harmonie rees thans in me'*) omschreven als: *'over het pandemonium der chemie heen, had ik nu de droomvelden der metafysica ontdekt'.*

Dit is een totaal andere vorm van verdringing dan die, welke door Sigmund Freud werd beschreven. Waar de Freudiaanse verdringing een negatie impliceert, die evenwel in het onderbewustzijn blijft voortleven, doet zich bij Daisne een sublimering voor, die toch een verwijdering uit de alledaagse werkelijkheid impliceert. Aangezien de verdringing wordt veroorzaakt door een als traumatisch ervaren afscheid van de jeugd, een begrip dat te maken heeft met de notie tijd, is het verlangen naar een opheffing van de tijd er eveneens aan gekoppeld. De eeuwigheidswaarde die aan vrouwen wordt meegegeven loopt hiermee parallel.

Het verlangen naar het ontsnappen aan de tijd neemt, zoals gezegd, de vorm aan van een verlangen naar de kindertijd, een bekend romantisch sentiment dat vaak algemeen voortvloeit uit een ongenoegen met de eigen tijd. De regressie, bijvoorbeeld in *'Ik wilde terug kind worden, eenvoudig en gezond'*, verwijst naar een verlangen naar een niet gecompliceerd, en ook ongecom-

plexeerd bestaan, waarin ook de fysieke gezondheid een plaats krijgt (zoals bekend is Daisne in zijn studietijd zwaar ziek geworden). Kinderlijkheid krijgt een positieve connotatie in gezondheid en zuiverheid.

In de dagelijkse werkelijkheid wordt echter het onvermogen tot het volledig accepteren ervan en het leven erin, tijdelijk opgelost in het uitstellen van de volwassenheid, of, concreter, in het reserveren van de (fysieke) liefde voor de volwassenheid, een toestand waartoe de ik-verteller zich niet wil bekennen. In relatie met het ouder worden wordt een nieuwe splitsing duidelijk tussen enerzijds de kinderlijkheid die een positieve waardering krijgt en wordt vergeestelijkt, onttrokken aan het aardse en dus aan de tijd, en die dus eveneens een eeuwigheidswaarde krijgt, en anderzijds de volwassenheid waaraan ook voor Daisne niet te ontsnappen valt, maar die toch zoveel mogelijk wordt uitgesteld: *'De grote kunst is altijd kind te blijven, én man te worden op het juiste ogenblik'.* Aangezien de kindertijd dus ook tot de 'andere' wereld van de droom behoort, behoort hij ook tot de literatuur: *'de zending des dichters is man te zijn én kind te blijven'* (*Renée*).

In *Aurora* krijgt het verticalisme van de droom zelfs een wetenschappelijke verantwoording mee, in het proefschrift *Proeve van een fysio-psychologie der waarden*, dat door de ik-verteller G.M. wordt geschreven, waarin Daisnes stellingen worden bevestigd en waarbij wordt uitgegaan van het conflict tussen wat Daisne ethische (aardse) en esthetische (platonische) waarden noemt. Uit deze spanning genereert de romantiek, die streng moet gecontroleerd worden, en die meer bepaald de vorm moet aannemen van een harmonie tussen natuur en cultuur. Vooral van belang is wat Daisne G.M. laat schrijven over de puberteit, dit beslissende moment van de crisis: *'Dank zij de onthouding gedurende de puberteit wordt voldoende romantiek gesublimeerd om een gans leven met verbeelding te sieren'.* Door het voorstellen van de verbeelding als een sieraad, berust Daisne in feite in de onleefbaarheid van de werkelijkheid, die slechts wordt opgevrolijkt met zoete herinneringen. Aan de werkelijkheid zelf wordt niet getornd, maar enkel gecompenseerd met een als aangenaam ervaren hersenspinsel, een - in Freudiaanse termen - lustgevoel dat de onlust van de werkelijkheid opheft.

Dit laatste wordt de nieuwe inhoud van de harmonie, zoals dat in *Renée* verder wordt uitgewerkt: de spanning die Daisne de romantiek noemt is *'de motor van alle pijn en geluk'*, het eerste als de onlust van de werkelijkheid de lust van de droom overtreft, het tweede in het omgekeerde geval.

Aurora is zonder twijfel het centrale verhaal in *Zes domino's voor vrouwen*, omdat daarin het ontstaan van Daisnes psycho-filosofie terug te vinden is. Alle andere verhalen, en ook het kaderverhaal van *Aurora*, zijn op de herinnering geaxeerd. De spiritualisering wordt in de bundel echter zeer op de spits gedreven en leidt zelfs tot gedoe met spiritisme, telepathie en dergelijke, soms toegepast op een detective-achtige poespas die door zijn extreme vorm soms zeer ongeloofwaardig toeschijnt (*Aurora, Maud*).

Het verhaal *Renée* valt op door zijn zeer ingewikkelde structuur, die geheel door de spanning tussen droom en werkelijkheid, tussen de hunker en het bestaande wordt geschraagd. De zeer uiteenlopende chronologieën in het verhaal reflecteren onder meer het - letter lijk - tijdeloze dat de 'andere' wereld kenmerkt. Dit verhaal is geheel op het wezen van de vrouw gericht, de verloren liefde die in de droom wordt gezocht, in de herinnering aan de ideale vrouw, die zich aan de ik-verteller openbaart onder de gedaantes van Mariene Dietrich, Aurora en Sonia Karinowa (deze laatste naam verwijst naar de heldin van een naar haar genoemde, nooit uitgegeven roman, die Daisne in 1938 schreef).

Veva beschouwt Daisne als het *'tópverhaal'* van zijn bundel, en inderdaad vindt de verteller in de ideale vrouw de opperste verrukking, die als een aura afstraalt van het meisje Veva (*'Ze was veel mooier dan beeldschoon. Ze was iets als dodelijk mooi'*), zij het slechts tijdens een voorstelling met muziek en mime (of dans). In *'een "visioen" van pure schoonheid, een iets van goddelijkheid door een menselijke gestalte geopenbaard'* ontstaat een liefde die alle lusten en verlangens overstijgt, ja zelfs een dimensie méér kent, en eeuwigheidswaarde heeft. *'Dat beminnen is dan zo groot, zo vervullend op zichzelf, dat men er genoeg aan heeft, zich niet meer naar buiten wenst te keren naar meer. Men staart liever naar binnen in zichzelf - het Koninkrijk Gods ligt het niet in onszelve?'* Het is het verticalisme dat volledig op het individu is gericht.

Het goddelijke van wat door Veva op het theater wordt vertoond, kan weliswaar slechts in een bijzondere context ontstaan (niet in het alledaagse, maar op het toneel), maar krijgt toch ook een menselijke dimensie, en wel door de tijdelijkheid ervan. De aura, het visioen is slechts merkbaar op dat toneel, en niet op een grammofoonplaat of op een film. Bovendien is de liefde tussen een moeder en haar drie kinderen - Veva met haar twee broers, die samen de opvoering reafiseren - de voorwaarde voor het welslagen van de vertoning. Als de moeder sterft, is het ook uit met het visioen. Om de goddelijke, of minstens toch buitennatuurlijke oorsprong van het geheel te accentueren, wordt geïmphceerd dat de regie van de hele zaak finaal in de hemel gebeurt. De verhalen die Daisne later schreef, zijn op dezelfde psycho-filosofie gebaseerd, maar verschillen essentieel doordat de spanning tussen droom en werkelijkheid, in vergelijking met *Zes domino's voor vrouwen*, in belangrijke mate is gemilderd. De verhaalde gebeurtenissen blijven echter illustratief voor Daisnes wereldbeeld. Een verschuiving daarin is toch op te merken, met name het feit dat het esthetische ideaal een ethische pendant krijgt: naast schoonheid wordt ook goedheid een belangrijk motief. In zijn extreme vorm ontaardt dit in moralisme en zedepreken. Het kan zelfs in formules worden gevat: liefde is lief én leed delen (*Kachels*), men kan nooit te hard zijn voor zichzelf en te zacht voor de anderen (*Uit het kleine, het grote*), oorlog is iets onmenselijks (*Kameraad Tsjikokoekawa; Dieter, of wanneer de wapens weigeren*), wij leven

achteloos in onze welvaart (*Darjal Hananapur*), het zijn onze eigen inbeeldingen die ons leven vergallen (*Van de spoken die wij zijn*), het verleden blijft altijd levend en de liefde is een mysterie (*Bezsonov*), men moet leren genoegen nemen met de simpele dingen des levens (*Rare memoires*), men moet zich neerleggen bij het onvermijdelijke (*De dood op de motorfiets*), de mens is principieel goed (*Het venster op het leven*), na regen komt zonneschijn (*Dossier nr. 20.174*), rijken zijn met minder tevreden dan armen (*Grüsz Gott*), geluk moet niet in rijkdom worden gezocht (*Kapper des konings*), vriendschap, en de eruit volgende goedheid onder de mensen, is het belangrijkste in het leven (*De grote Johannes, De ogen in het wiel, De gouden spijker, De Lievevrouw en de lichtmis, Veritza, Dolf*), enz. Het symbool van Kerstmis, als feest van de vrede en de liefde onder alle mensen enz., komt opvallend vaak terug. *Het eiland in de Stille Zuidzee* is op Kerstmis 1948 geschreven. *Het testament van Dr. Mabuse, Dobbelstenen* (een parafrase op het Kerstverhaal, waarin Melch, Jas en Bal als de drie Wijzen te herkennen zijn, Jozef in cafébaas Rô-Jos en Maria in het hoertje Violaine), *Egbertha in de onderwereld, Oswiecim, Veritza* en *Van de blonde dingen die voorbijgaan* zijn geheel of gedeeltelijk op of rond Kerstmis gesitueerd. Wat deze dag eigenlijk voorstelt, is te lezen in Veritza: *'alle liefde is verwant, dank, caritas en passie. Kerst is het feest van dit alles'.*

De centrale motieven - jeugd, vrouwen, ouder worden, droom, herinnering, enz. - blijven aanwezig. Ook in de manier waarop rond die thema's verhalen worden geweven, is weinig verandering vast te stellen. Door de afgezwakte spanning tussen droom en werkelijkheid komt echter veel meer ruimte vrij voor melodrama, sentimentaliteit en oeverloos gemijmer. De romantiek die Daisne situeerde tussen de pool van de droom en de pool van de werkelijkheid wordt immers banaler, oppervlakkiger, meer lapidair, bijna platvloers. Het niveau van de droom ligt veel lager dan in *Zes domino's voor vrouwen*; Daisne schijnt met minder vrede te nemen. Op verhalen als *De trein der traagheid* of *Grüsz Gott* na, zijn de teksten weinig vernieuwend, zowel qua inhoud, aangewende procédés of stijl. Ook de filosofische onderbouw schijnt een formule geworden te zijn. Doorgaans worden de verhalen opgebouwd rond één beperkt thema, zonder bredere situering, waardoor de substantie ervan soms bepaald dunnetjes uitvalt. Dit geldt zeer zeker voor de onooglijke dingetjes die in het tweede gedeelte van *Twee schelpen en wat gruis* werden gebundeld, maar ook voor een aantal verhalen uit *Schimmen om een schemerlamp, Charaban* en voor de laatste drie verhalen van *De vier heilsgeliefden.*

Het resultaat van dit alles is ook dat de in de verhalen uitgedrukte wereldvisie weinig evolueert, misschien op een verschuiving van verlangen naar geresigneerde weemoed na, waarbij geestesvervoering en enthousiasme worden vervangen door ééndimensionale ontroering. De bezieling van *Zes domino's voor vrouwen* verwordt in de latere verhalen tot een formule, waarbij de magische coïncidentie veel meer op toeval en willekeur gaat lijken.

De inkapseling in de eens gevormde levensopvatting leidt enerzijds tot demonstrerende, exemplarische of allegorische verhalen, waarin de juistheid van de eigen opvatting wordt aangetoond aan de hand van 'voorbeelden', anderzijds tot verhalen waarin dit gelijk in een tegensprekelijke rede wordt aangetoond.

Het tegensprekelijke, dat ook al voorkwam in *Renée*, heeft echter zo goed als uitsluitend betrekking op de methode en niet op de finaliteit. Dààrover bestaat er geen discussie: het gaat om het levensgeluk van de mensen. De discussie gaat wel over de manier waarop dat moet worden gerealiseerd. Voor Daisne geldt het primaat van de geest, van het 'bovenbewustzijn', van het verhevene, op het lichaam, het onderbewustzijn, het aardse. In *Het eiland in de Stille Zuidzee* is dit voornamelijk op de verhouding met de vrouw toegespitst, in *Van de blonde dingen die blijven* op de harmonie tussen cultuur en natuur en de plaats van de vrouw daarin. In *Zuster Sharon* wordt een Traumdeutung via het onderbewustzijn afgewogen (en te licht bevonden) tegen een bewustwording van reminiscenties aan mooie dingen, die eens in het verleden hebben doen dromen. Het is veelbetekenend dat dit - in de optiek van Daisnes opvattingen - laatste enigszins betekenisvolle verhaal samen met Daisnes eerste verhaal, *Raissa (Gojim)* in één boekje werd uitgegeven (*Gojim, gevolgd door zuster Sharon*, 1968). Beide verhalen vertonen een aantal opmerkelijke parallellen, maar de teneur is totaal anders: tegenover de hooggestemde verwachtingen in de *'Toekomst'* in *Raissa/Gojim*, staat de melancholische berusting in het weten van een andere werkelijkheid, dat de ik-verteller enkel tot troost dienst: *'Ik weet kruisen onder zonnebomen, ik weet mij een zuster in de hemel, en ook als mijn lever ziek wordt, zal ik me moedig en blij die wetenschap en haar voorbeeld proberen te herinneren'*. Waar het bipolaire dualisme zich in *Raissa/Gojim* schijnt te zullen oplossen in een bevrijding van de mens, berust G.M. in *Zuster Sharon* in de wetenschap van twee parallelle werelden.

Twijfel

Het scharnierpunt, waarin de verschuivingen merkbaar wordt, is te situeren in de verhalen die in 1946-50 werden gepubliceerd: *Schimmen om een schemerlamp, Het eiland in de Stille Zuidzee* en *Met dertien aan tafel.* Dit is het scharnierpunt dat leidt van de van een onwrikbare overtuiging blijk gevende toekomstverwachting van Raissa naar het zich enigszins betweterig geborgen weten in *Zuster Sharon.*

Het voornaamste kenmerk van de verschuiving is de insijpeling van de twijfel. Ook in *Aurora* en *Maud* is die twijfel niet afwezig, en wel voornamelijk in het besef van de uiteindelijk niet vol te houden tweespalt tussen het aardse en het verhevene, die toen hoofdzakelijk de fysieke liefde onmogelijk had gemaakt,

maar die kon worden uitgesteld, *'omdat ik nog te jong was geweest voor de aardse liefde'* (*Renée*).

De twijfel is het gevolg van twee belangrijke factoren: het besef dat de ontoereikendheid van de werkelijkheid en van de mens zo groot is dat - om Daisnes termen te gebruiken - de romantiek zich moeilijk laat controleren, zo dat de harmonie vaak in negatieve zin wordt verbroken, met meer pijn dan geluk. Een tweede factor is het feit dat anderen, waarmee het hoofdpersonage te maken heeft, zich niet altijd wensen te conformeren met zijn opvattingen.

De eerste factor, het besef van onvolkomenheid, uit zich doorgaans in een verstoorde relatie met de medemens, de vriend of de vrouw (de echtgenote). We hebben al gewezen op het belang van het vriendschapsthema, de trouw en de goedheid onder de medemensen, die een garantie voor een harmonisch leven moeten impliceren.

Weliswaar erkent Daisne de menselijke ontoereikendheid als een realiteit. In *Egbertha in de onderwereld*, een parafrase van de Orfeus-legende, zijn in de 'onderwereld' van een herberg twee meisjes werkzaam, Rie en Diekje (duidelijk een splitsing van de naam Euridike, de geheide van Orfeus). Het ene meisje is zinnelijk, opstandig en op het tijdelijke ingesteld (hetgeen door de hoofdfiguur Hardog wordt misprezen), het andere echter op het geestelijke, harmonische en eeuwige. Uiteindelijk blijkt Hartog beide meisjes met elkaar te verwarren. Die verwarring is slechts het gevolg van het feit dat het hier slechts gaat om *'twee verschillende gemoedsuitdrukkingen van een en dezelfde persoon'*. De twijfel doet de ambivalentie als reëel aanzien.

In de uit realiteitszin geboren twijfel ontstaat een schuldgevoel: naast de vaststelling van de onvolkomenheid is er ook het besef van de eigen verantwoordelijkheid terzake, zoals in *Uit het kleine, het grote; Darjal Hananapur; Van de spoken die wij zijn; Hof ter Meren; Het testament van Dr. Mabuse; Verrijzenis* en *De ogen in het wiel.* De ontoereikendheid zelf vindt niet zelden zijn oorzaak in het verbreken van de harmonie cultuur-natuur, waarbij het eerste wordt gehypertrofieerd en het tweede te weinig aandacht krijgt (*Het testament van Dr. Mabuse, Rare memoires, De grote Johannes, Het eiland in de Stille Zuidzee*). Dit laatste lijkt vooral een crisis als gevolg van een te ver doorgedreven reflectie (*Rare memoires*) of vergeestelijking te zijn, met wereldvreemdheid als consequentie: *'ik heb hier alleen letterkundige boeken en die* (...) *zijn mijn verderf geweest.* (...) *Al die letterkunde is gif* (...); *hoe fraai ook, het blijft kunstmatige spijs'* (*Het testament van Dr. Mabuse*). Het doorbreken van die harmonie heeft niet zelden fatale gevolgen.

De tweede factor van twijfel, het onbegrip van anderen, spitst zich vooral toe op de vrouw. Poneert Daisne dat, volgens het woord van de Russische anarchist Peter Kropotkin, *'in de natuur meer samenwerking is* (...) *dan struggle for life'* (*De grote Johannes*), in de man-vrouw-relatie vindt die stelling zijn concretisering in de complementariteit, als wederzijdse aanvulling vanuit de eigen

specificiteit: *'Lania was stellig een vrouw, helaas vooral in de vrouwelijke voorliefde waarmee ze bepaalde manlijke houdingen en gedragingen voor zichzelf ter nabootsing uitkoos - een verbastering die altijd noodlottige gevolgen moet hebben, aangezien daarbij uiteraard steeds datgene wegvalt wat de man (evenals de vrouw trouwens) bij alle gebreken tot een deugdzaam geheel maakt: het hem (of haar) specifieke werk'* (*Verrijzenis*). In *Twee schelpen* heet het: '*een goed vers sluit ook maar door de paring van een manlijk over een vrouwelijk rijm, dank zij dat zangerige verschilletje, waardoor het kortste het sterkst, maar het zwakste het mooist is'*.

De idealisering van de vrouw geeft haar uiteraard een status die niet dezelfde kan zijn als die van de man. Daisne kan er echter niet mee om als deze geestesconstructie niet wordt geaccepteerd. Als een vrouw weigert te aanvaarden dat zij voor een Canadees soldaat '*geen persoon (is), maar wel een symbool* (...) *zodat het in de grond mijn Queenie is, die ik in dat zinnebeeld wil omhelzen'*, voelt de ikverteller zich *'vreselijk gekrenkt'* (*Heer, zijn wij de trein die rijdt, of de trein die stilstaat?!*).

Het ergst fulmineert Daisne, in de persoon van Paul, in *Kachels*, als hij zijn vrouw (Evelyn) verwijt zich niet te willen inpassen in het ideaalbeeld dat hij zich van haar en van hun relatie heeft gevormd. Hij verwijt haar een gebrek aan *'huishoudelijk inzicht'*, omdat zij zich teveel aan de esthetiek overgeeft en te weinig aan ethiek doet. Haar te grote belangstelling voor de koele analyse en het realisme (van Sigmund Freud, via Zarah Leander en Charles Boyer tot Aldous Huxley), zonder de hogere waarde van het eenvoudige, de zelfwerkzaamheid en de *'behoorlijkheid'* in te zien. Als Evelyn 'schuld bekent', herstelt ze weer de mythe van de ideale vrouw, de oer-vrouw, Eva als het ware: *'Ik heb ook een nieuwe naam, voor jou. Die verkleiningsuitgang kan nu wel van Evelyn af, of niet? Wat zou je denken van Eve? Je bent nu toch mijn Vrouw?'*. In feite lijkt het wel een regelrechte aanval op het existentialisme en het nieuwe realisme (maar dan wel zeer eenzijdig gezien), dat vlak na de Tweede Wereldoorlog opbloeide. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Daisne de film *'La dolce vita'* van Frederico Fellini bijvoorbeeld ooit eens kernachtig als *'dwaze kl...terij'* omschreef (in *De bioscopiumschuiver*, 1963). Een analoge, zij het zijdelingse aanval op het realisme vindt men terug in *De fan*, waarin sprake is van *'onbeschaamd geestelijk nudisme'*, en in *Van de blonde dingen die blijven*, waarin de natuurwetenschap wordt verweten *'alleen nuttige en hatelijke feitelijkheden'* in rekening te brengen.

In wezen getuigen dergelijke uitvallen van een defensieve reflex, tegen de voor Daisne ontluisterende werkelijkheidsgerichtheid, die de essentie van Daisnes droomwereld in vraag stelt, en de errond geweven mythes dreigt te ontmaskeren, waardoor dat wereldbeeld in elkaar zou storten.

Berusting

Verticalisme, zoals bij Daisne, is, zoals gezegd, vooral een streven naar het ontsnappen aan de tijd. Zoals dat in *Zes domino's voor vrouwen* neerkwam op een voor zichzelf uitstellen van de volwassenheid, is het voor de volwassen Daisne een terugverlangen naar de kindertijd, naar een herboren worden in de herinnering aan de jeugd, in zuiverheid, geestelijk evenwicht en contemplatieve liefde. Een verhaal als Twee schelpen is daar bij uitstek illustratief voor: *'Het wonder was geschied: in het onherkenbare had hij het jeugdgezicht teruggevonden!'. De wedloop der jeugd* is zo een bijna genoeglijk en instemmend monkelende beschouwing over de jeugd in haar verscheidenheid.

De jeugd is voor Daisne duidelijk het symbool dat het leven altijd doorgaat en altijd opnieuw begint. In voorbijwandelende schoolmeisjes wordt de eerste liefde herkend als symbool daarvan: *'de meisjes van altijd, jong en fris en lauwwarm. Het eeuwige herbegin van het leven, madonnaatjes en moedertjes, en in al hun onernst dramatisch schone marquitaatjes'* (*Van de blonde dingen die blijven*). In de vrouw wordt de tijd immers opgeheven, bij de herinnering aan de eeuwigheid en de jeugd die ze oproept: *'de rotsige groeve van de tijd barstte open, de lagen der járen scheurden uiteen, en grint en as, klei en modder stroomden weg, van weer het lichtende jeugdgezicht'* (*Twee schelpen*), ofschoon er altijd het besef van het tijdelijke is; het aardse is slechts een kortstondige afschaduwing van het eeuwige: *'Maar hoe lang zou het aanhouden, voor het slijkerige en rotsige graf weer dichtsloeg?'* (*Twee schelpen*). Die vrouwelijke aanwezigheid kan de tijd ook via een associatie opheffen; in *De zoete smaak van de zee* is het kwijtspelen van een bittere smaak in de mond voor de zoete smaak van de oceaan het herwinnen van *'het parfum van zijn jeugd* (...) *en van de eeuwige verbeelding waarin de werkelijkheid bloeit'*.

Na de periode waarin bij het opduiken van vrouwen een crisis ontstaat, die wordt opgelost in de opbouw van een verticalistische levensfilosofie, en de periode van twijfel en (soms krampachtige) verdediging, markeert *De vier heilsgeliefden* (vooral *De heilsgeliefde*) de ommekeer: de vrouw veroorzaakt de crisis niet meer, ze lost ze op. Dit is begrijpelijk als men in rekening brengt dat tenslotte de - niet substantieel gewijzigde - filosofie uit de crisis van de vrouwelijke aanwezigheid in de werkelijkheid is opgebouwd. Als één van de elementen van die levensvisie mank loopt, kan slechts de vrouw als enige heil brengen, omdat zij de enige manier van 'herbronning' is. In de vrouw vindt G.M. in *De heilsgeliefde* zijn jeugd en ook de levensharmonie terug: *'Ik voelde me al een lange poos minder en minder tevreden over mijzelf en met de hele schepping. Ik verloor mijn jeugd en daarmee bedoel ik niet een leeftijd, maar de herinnering eraan; het vuur dat we smeulend moeten houden om uit de metaalslakken van zijn jeugd opnieuw vogel Feniks te smeden'*. Precies in de vrouw, *'de belichaming van 's levens hunker'* (*De heilsgeliefde*), *'gaat mijn ziel weer sidderen zoals vroeger, daar*

brandt weer iets verhevens in mijn borst, daar is weer die grote schone honger die hartstochtelijk doet leven, (...). *De jaren verzinken in het niet, hun vuile aanslag valt van me af, daar is weer mijn popelende jeugd, heel het warme leven van het hart, dat nog eens begint'* (*De Schone van nooit weer*...). De knorrige toerist in *Grüsz Gott* herleeft weer helemaal in de relatie met het meisje Monika, een uitgesproken platonische liefde, waarin de man niet eens bang is de geliefde te verliezen, omdat hij hoe dan ook een droom zal gewonnen hebben.

De overtuiging van de juistheid van deze opvatting, zoals bewezen door de gebleken efficiëntie, brengt Daisne tot een houding die wordt gekenmerkt door een uitgesproken berusting en passiviteit. De gehele werkelijkheid - of althans wat voor Daisne daarin van belang is - wordt immers getransponeerd naar een hoger niveau, waarin de voor het levensgeluk noodzakelijke elementen zijn gesitueerd geworden. Daardoor worden ze ook aan de controle en het begripsvermogen, ja de bevoegdheid van de alledaagse werkelijkheid onttrokken. Alle heil is voor de mens afhankelijk van iets wat buiten hemzelf ligt: in het tijdeloze, het eeuwige, het vastliggende archetype.

Langzamerhand ziet men de notie van de schuld uit de verhalen verdwijnen en plaats maken voor een berusting in wat het lot wordt genoemd. De persoonlijke verantwoordelijkheid wordt aan het individu ontnomen en op het lot afgewenteld. Men leeft eigenlijk niet, men wordt geleefd, bij de genade van het lot, zoals dat zich concretiseert in droom en herinnering. Aan het lot valt uiteindelijk niet te tornen (*Dobbelstenen, Het venster op het leven, De dood op de motorfiets*), maar toch is er de overtuiging dat het lot *'per saldo rechtvaardig is'* (*Egbertha in de onderwereld*). Dat laatste maakt het lot tot een veilige haven, waarin men zich kan laten inkapselen, waarin men geborgenheid en rust vindt (*Gavotte du temps jadis, Egbertha in de onderwereld*). In de berusting in het lot ligt dan ook de voorwaarde voor het heil, zoals de ziekte in *De heilsgeliefde* wordt genezen doordat de ik-figuur *'op de wegkronkel (werd) gezet waar ik mijn lot weer achterop ging komen'*. Dit lijkt wel predestinatie, maar dan van een andere orde. Wie echter door een overdaad aan werkelijkheid de band met de droom en dus met de jeugd heeft verloren, zoals Ernst Vertigneux in *De heilsgeliefde*, gaat fataal ten onder, niet door eigen schuld, maar door de fataliteit dat werkelijkheid én droom in Daisnes optiek nu eenmaal één geheel worden. Dat Vertigneux niet meer te genezen is, is de schuld *'van de maatschappij, van de geschiedenis, dat de oorspronkelijke staat van sommigen onder ons niet verder achteruitreikt dan tot de sleur van een alsnog niet vergeten, verwerkt, overwonnen nabijverleden'*. Wie zo opgesloten zit in het heden en dus in de tijd, kan de jeugd en de droom niet hervinden en kan dus ook het leven niet laten herbeginnen, met de dood als uiteindelijk gevolg.

De uitgesproken determinatie door het eigen lot impliceert een sterk individualisme, dat bij Daisne ontegensprekelijk egocentrische dimensies krijgt. De wereld en de werkelijkheidsvisie zijn volkomen en uitsluitend afhankelijk van

de eigen droom en de chronologie is het conglomeraat van hoogstpersoonlijke herinneringen. Elke veralgemening is uitgesloten.

Zo dommelt Daisne in, naar schemertoestanden waarin de droom terugkeert, en ook de harmonie wordt bevestigd, deze *'goede smaak, welke de luxe van de eenvoud is'* (*Grüsz Gott*), in goedheid en schoonheid, enkel om de eigen zielerust te beveiligen, en, wat de vrouw betreft: *'Sex is niet alles'* (*Pavane*).

Dat is ook de essentiële boodschap van *Grüsz Gott* en van de verhalen in *De vier heilsgeliefden en Charaban.* Vooral deze laatste bundel brengt de boodschap van harmonie, schoonheid en goedheid, geïnspireerd op de werkelijkheid en leefbaar gemaakt door de droom.

Conformisme

Men kan zich niet van de indruk ontdoen dat Daisnes levensvisie zijn oorsprong vindt in een levensangst, in het terugschrikken om de werkelijkheid ten volle te beleven. In *Aurora* wil Daisne dat ontkennen, maar kan hij de negatie van de peur de vivre toch niet hard maken. De blijkbaar traumatisch ervaren eerste liefdes hebben Daisne ertoe gebracht de werkelijkheid met metafysica te compenseren, zonder daadwerkelijk in de werkelijkheid in te grijpen, zelfs niet op het strikt persoonlijke vlak. De filosofie komt neer op het vinden van een evenwicht tussen de werkelijkheid en iets anders, om voor het falen in de realiteit een verantwoording te vinden. Dit laatste wordt dan de droom, de 'andere' werkelijkheid.

Dit is een conformistische houding, omdat de werkelijkheid en haar kenmerken ervan niet in vraag worden gesteld, zelfs niet eens kritisch worden bekeken. Het geloof en de berusting in het lot maken voorts elke contestatie van de werkelijkheid onmogelijk. Er is weliswaar een besef van de ontoereikendheid ervan, maar daar wordt op het niveau van de werkelijkheid zelf niets aan gedaan. De dialectiek van actie en reactie gebeurt op verschillende niveaus. Daisnes reactie is er bij uitstek op gericht elke confrontatie met de werkelijkheid uit de weg te gaan, door de conceptie van een hersenspinsel, dat als bliksemafleider voor elk conflict kan dienen.

Het conformisme blijkt vooral op het vlak van de affectieve relatie. Het vooropstellen van een filosofie (de ideale vrouw, enz.) moet elke verrassing en dus elke onzekerheid uitsluiten.

De reductie van de relatie met een vrouw tot een contemplatieve liefde vindt bevestiging in de toen (en gedeeltelijk nu nog) geldende fatsoensnormen, zodat ook hier elk conflict met de in de werkelijkheid heersende norm wordt vermeden. Die amoureuze toestanden (met Vavane, Ina en Aurora in *Aurora*, Beps in *Renée*, Zaza in *Het eiland in de Stille Zuidzee*, Edl in *De heilsgeliefde*, Morghanita in *Het bekken der vaas*, Amoëne in *Het hemd*, Monika in *Grüsz*

Gott, Perdita en Wilma in *Van de blonde dingen die blijven*) leiden niet tot een seksuele verhouding (de enige uitzondering daarop is de éénmalige liefdesnacht met Amy in *De zoete smaak van de zee*).

Eens de hoofspersonages wel degelijk oud genoeg zijn voor de fysieke liefde, wordt de idee van de contemplatieve hefde aangevuld met noties als *'het geoorloofde'* (*Renée*) of *'de behoorlijkheid'* (*Kachels*). In *Grüsz Gott* wordt expliciet het christelijke verbod op voorhuwelijkse geslachtsbetrekkingen aangevoerd om het niet tot een coïtus te moeten laten komen: *'Ik bewonderde de goede oude waarden in haar, gelijk het christendom die heeft bewaard: de lichamelijke vereniging is een huwelijkssacrament'*. Als Daisne zich na Monika's dood troost met de gedachte dat de *'schoonste huwelijken* (...) *in de hemel (worden) gesloten'*, is de logische conclusie dat een aards celibaat Daisnes ideaal moet zijn, een ideaal dat parallel loopt met de verheerlijking van de kameraadschappelijkheid en de vriendschap tussen een man en vrouw (*De trein der traagheid, De gouden spijker, De Lievevrouw en de lichtmis*). Geslachtsdelen, die *'in de natuurwetenschappelijke literatuur en in stoutejongensverzen'* schaamlippen worden genoemd, worden bij Daisne *'een sleuf van het lichaam naar het hart* (...), *vrouwelijk kameraadschappelijk, natuur en cultuur'* (*Van de blonde dingen die blijven*), net als *'de conceptie voor alles een geestelijke daad (is), gedragen door een stoffelijke bodem'* (*Renée*). Het eindpunt is *Zuster Sharon*, waarbij de ideale vrouw wordt geïncarneerd door een kloosterzuster, waarmee een seksuele relatie uiteraard onmogelijk is.

Het positief waarderen van oude waarden en tradities beperkt zich echter niet tot het seksuele. In *De fan* staan de *'oude, beproefde waarden'* tegenover *'het onbeschaamde geestelijke nudisme'*, zoals in *Kachels* met elk maatschappijcontesterend modernisme de vloer wordt aangeveegd.

In wezen komt het erop neer dat Daisne zijn wereldbeeld maximaal wilde beveiligen, terwijl het in vraag stellen van de werkelijkheid, waarbij Daisnes mystiek en mythologie perfect aansloot, dit wereldbeeld op losse schroeven dreigde te zetten.

De afgekeurde lichtzinnigheid van Rie in *Egbertha in de onderwereld* gaat samen met de afkeuring van haar opstandigheid tegenover haar sociale situatie. Ook in *Uit het kleine, het grote* is sprake van een dergelijk parallellisme tussen vastliggende sociale en seksuele verhoudingen, bijvoorbeeld op de tram: *'de oude heer en het jongetje voorop, op de boeg van het gevaarte, als het manlijke geslacht, in de arme, heldhaftige klasse; achterin, op de kussenbank, de dame met het meisje, als ons tere tegenbeeld, en, ten overvloede, de bestuurder en de conducteur, ook in even getal, als de twee eindpunten van het evenwicht. Ook daarin lag wiskunstige poëzie, die me met behaaglijkheid vervulde'*. Sociale en geslachtelijke verhoudingen worden hier ingepast in een harmonische geometrie en geësthetiseerd. Feminisme of maatschappijkritiek zal men bij Daisne niet vinden, wel sublimering en caritas, twee systeembevestigende functies, die vooral in het bestaande de harmonie erkennen en als vaststaand bevestigen.

In de ideologische elementen die uit dit alles blijken, valt een opvallend parallellisme met het christelijke gedachtengoed te onderkennen. Zonder de dogmatiek of de orthodoxie erbij te nemen, lijkt het erop dat Daisne met de verder ontwikkelende formalisering van die ideologie een vruchtbare inspiratiebron heeft gevonden in het christendom (de seksuele onthouding, het voortbestaan van het leven na de dood, de vergeestelijking, het maatschappelijke harmoniemodel, enz.). Waar echter de christelijke moraal een maatschappelijke functie heeft, is Daisnes moraal, in zijn egocentrisme, strikt individueel. Zo wijkt Daisne in *De heilsgeliefde* af van de christelijke moraal, in het seksuele gestoei tussen Vertigneux en Edl, maar die heeft dan ook een persoonlijke heilzame uitwerking. Het tweede belangrijke verschilpunt tussen Daisnes en de christelijke wereldvisie, situeert zich op het vlak van de finaliteit: waar de christelijke gedragsregels op aarde zijn gericht op een beloning of straf na de dood, zijn ze bij Daisne vooral gericht op het momentane. Beide stellingen sluiten echter weer nauw bij elkaar aan in de zin dat beloning en straf zich ook bij Daisne in het eeuwige voordoen. In het christendom begint het eeuwige leven na de dood, Daisne erkent echter de dood niet en poneert een eeuwig leven, gelijktijdig met het aardse, dat daar een slechts zwakke afschaduwing van is.

Noties als verticalisme, harmonie en fatalisme (het lot) impliceren een bij uitstek statisch wereldbeeld, waarbij elke dynamica wordt geschuwd als de pest. Die zou immers de harmonie in het gedrang kunnen brengen en de hele erop gesteunde filosofie in elkaar doen storten. Daardoor zou het geheel van het zingevende kader wegvallen, waardoor ook alle geborgenheid en zekerheid zouden verdwijnen. Door de droom in de rangorde van waarden boven het aardse te stellen, wordt al het essentiële aan de werkelijkheid en het individu onttrokken en getranscendeerd. Vaststaand is het lot, dat zich via tekens (dromen, herinneringen) in bewustzijn openbaart. Regressie naar de kindertijd, kuisheid, eeuwigheid, tijdloosheid, enz. zijn hierbij mechanismen die elke dynamica, ook op affectief, mentaal of intellectueel vlak, neutraliseren.

Dit lijkt in tegenstelling met het veelvuldige terugkeren van dynamische motieven als reizen, treinen en trams in de verhalen. *De trein der traagheid* is daar het meest bekende voorbeeld van. De dynamica van het reizen echter kadert volledig in het statische wereldbeeld en bevestigt het ook; reizen betekent immers *'altijd hetzelfde'*, terwijl *'in de verplaatsing, als zodanig, de vernieuwing ligt'* (*Heer, zijn wij de trein die rijdt, of de trein die stilstaat?!*).

De dynamica is slechts een illusie, zoals de hele filosofie van Daisne illusoir is. Maar het zijn die illusies die voor Daisne het levensbalsem vormen en daaraan hun geldigheid ontlenen. In De *heilsgeliefde* is Daisne zich volkomen bewust van het denkbeeldige karakter van zijn systeem, maar in zijn eigen kader is het geldig. De intellectuele en emotionele ingesteldheid van Daisne maakte het hem mogelijk het gamma van wat waar en geldig is sterk uit te breiden. Waar

Daisnes hele filosofie op de wet van de minste weerstand is gesteund (zowel voor zichzelf als in zijn relatie met de samenleving), maakte zijn maatschappelijk conformisme, met de nadruk op ethiek en esthetiek, het verticalisme, het statische en ook het egocentrische het weinig waarschijnlijk dat de hele inhoudelijke en filosofische implicatie op veel tegenstand zou stuiten. Zijn avontuur komt niet buiten de huiskamer, en zelfs niet buiten de verbeelding. De overtuiging dat er naast de aardse werkelijkheid een andere is, waarin veel kan worden getranscendeerd, mag een troost wezen voor Daisne, de geringe realiteitszin en het egocentrisme maken er een complete illusie van die elke sociale dimensie moet ontberen.

Literatuur

In Daisnes novellistiek heeft het magisch realisme niet erg veel waardevolle teksten opgeleverd, zeker niet in de latere verhalen. Ze vormen wel een uitmuntende bron voor een betere kennis van de biografie van Daisne en blijkbaar hadden de verhalen ook een grote therapeutische waarde voor de auteur ervan. Of de 'literaire' lezer, voor wie de tekst echter een esthetisch object is, daar überhaupt een boodschap aan heeft, is een andere vraag.

Waar de verhalen een te duidelijke legitimerende functie hebben voor Daisnes ideeënwereld, gaat veel literaire waarde verloren. Dit geldt vooral voor een aantal verhalen uit *Schimmen om een schemerlamp, De vier heilsgeliefden, Charaban*, en *Twee schelpen en wat gruis*, omdat de verschraling tot een formule daarin het best merkbaar is. Een paar verhalen uit *Zes domino's voor vrouwen* kunnen respect afdwingen voor de volgehouden inspanning die eruit blijkt bij het zoeken en het zich oriënteren in de werkelijkheid, en ook voor de soms knappe structurering. Dit laatste geldt ook voor een paar teksten uit *Met dertien aan tafel. Grüsz Gott* valt op door de oprechtheid en de stilering, ofschoon het slot zeer weinig overtuigend is.

Morele bezwaren kunnen de lectuur van een aantal verhalen echter bemoeilijken, vooral waar Daisnes manifeste onwil tot begrip of openheid voor maatschappelijke vernieuwing, bijvoorbeeld op artistiek of seksueel gebied, al te zeer de spuigaten uitloopt. Dergelijke intolerantie getuigt overigens van de engheid van Daisnes wereldbeeld. Er is namelijk een verschil tussen het respect dat men kan opbrengen voor de eerlijke overtuiging van de waarde van de traditie en het simpelweg achterhaalde ouderwets-zijn. Dat Daisnes werk vaak van oubolligheid blijk geeft, resulteert onder meer uit zijn opvatting, waarin normen worden verabsoluteerd en een eeuwigheidswaarde meekrijgen, waar ze in feite met de tijd mee veranderen.

Charme kan ook een kwaliteit zijn die aan Daisnes novellistieke werk kan worden toegeschreven. In nogal wat verhalen is die charmering, die voorna-

melijk een kwestie van stijl is, al te oppervlakkig, zonder veel substantie. Of men al dan niet kan instemmen met Daisnes wereldbeeld - zonder dan nog rekening te houden met evidente denkfouten -, de extrapolatie ervan in literatuur mag geen verliteratuurde formule zijn.

De balans van Daisnes novellistiek kan wellicht het gemakkelijkst worden omschreven vanuit de vaststelling dat er véél kaf onder het koren zit, maar dat het tevens verdedigbaar is een oeuvre te waarderen vanuit de functionaliteit die eraan werd meegegeven. Het minste dat van Daisnes verhalen kan worden gezegd - zeker die uit *Zes domino's voor vrouwen* of *De trein der traagheid* - is dat ze niet zomaar uit de mouw werden geschud, maar een originele filosofische onderbouw hebben meegekregen.

De vergelijking van het novellistieke met het romaneske oeuvre van Daisne toont een groot aantal gelijkenissen aan. *Zes domino's voor vrouwen* vertoont dezelfde doorgedreven droom-werkelijkheid verhouding als *De trap van steen en wolken* (1942), het pessimisme van *De man die zijn haar kort liet knippen* (1947) is in een groot aantal verhalen in *Schimmen om een schemerlamp* en *Met dertien aan tafel* terug te vinden. *Lago Maggiore* (1957) heeft dezelfde optimistische toon van *De vier heilsgeliefden*, terwijl de roman tevens sterke gelijkenissen vertoont met *Grüsz Gott*, enz.

Daarnaast zijn er nog een aantal gelijklopende motieven. De symbolische betekenis van het laten knippen van het haar uit *De man die zijn haar kort liet knippen* is ook een motief in *Aurora*. Het doodschieten van de geliefde, een element uit laatstgenoemde roman, komt terug in *Twee schelpen, Verrijzenis* en *Kachels*. Maquita is te herkennen in Parisette in *Ontmoeting in de zonnekeer* (1967), terwijl het solstitiumthema uit deze roman ook in *Solstitiale* terugkeert. De in *Dossier nr. 20.174* beschreven in wolken gehulde piramide doet denken aan de Aztekentempel in *De trap van steen en wolken.* Andere parallelle motieven zijn die van reizen, films, enz. (*Baratzeartea*, 1963, *Als kantwerk aan de kim*, 1965, *De neusvleugel der muze*, 1959). Algemene gelijkenissen zijn onder meer de gelatenheid en de berusting in het lot, zoals in *De neusvleugel der muze.*

De meest geschikte situering van het novellistieke werk van Daisne is ongetwijfeld die in het totale oeuvre. De evolutie van Daisnes opvattingen, het aanwenden van motieven en thema's, vindt men zowel in de verhalen, de romans als de gedichten terug. Er was wel dit ene verschil dat de romans veel meer armslag boden om de teksten ook literair waardevol te maken, om de strikte symbolische functie van de thema's in een consistent literair kader uit te werken, ook op het vlak van stijl en structuur. Het hoeft daarom niet te verwonderen dat de langste verhalen ook de meest waardevolle zijn.

Corpus

Teneinde de omvang van het onderzoek binnen redelijke perken te houden, werden de behandelde verhalen en novellen beperkt tot die welke in boekvorm werden gepubliceerd. De lijst hieronder vermeldt enkel de eerste druk van de publikatie. Voor herdrukken verwijzen we naar de extensieve bibliografie achter in dit boek. Als een verhaal eerst separaat in boekvorm werd uitgegeven en later door Daisne samen met andere, ongepubliceerde verhalen werd gebundeld, wordt in onderstaande lijst enkel deze bundeling vermeld.

~ *Zes domino's voor vrouwen* (A. Manteau, Brussel, 1944), bevat:

1. Raissa (in 1939 afzonderlijk gepubliceerd als *Gojim*)
2. Aurora
3. Renée
4. Maud (in 1940 afzonderlijk uitgegeven als *Maud Monaghan*)
5. Agnes
6. Veva

~ *Schimmen om een schemerlamp* (A. Manteau, Brussel, 1947), bevat:

1. Kachels
2. Uit het grote, het kleine
3. Kameraad Tsjikokoekawa
4. Darjal Hananapur
5. Het schilderij van Lucio de Ferri
6. Van de spoken die wij zijn
7. Gavotte du temps jadis
8. Hof ter Meren
9. Het testament van Dr. Mabuse
10. Rare memoires
11. De grote Johannes
12. Bezsonov
13. Heer, zijn wij de trein die rijdt, of de trein die stilstaat?!
14. Kortsluiting in een schrijfmachine
15. Dobbelstenen
16. De dood op de motorfiets

De tempel der Gebroken Harten en *Het portret* zijn hoorspelteksten

~ *Het eiland in de Stille Zuidzee* (A. Manteau, Brussel, 1949) (in 1963 gepubliceerd als *Venezy* en in 1972 als *Zaza, of het eiland in de Stille Zuidzee*)

~ *Met dertien aan tafel, of knalijzer en schelpgoud* (Electa, Brussel, 1950), bevat:

1. Het venster op het leven
2. Winterrozen voor een kwakzalver
3. Egbertha in de onderwereld
4. De trein der traagheid

5. De fan
6. Verrijzenis
7. Oswiecim
8. De ogen in het wiel
9. Twee schelpen
10. De wedloop der jeugd
11. Dossier nr. 20.174

De man die zichzelf optelefoneerde (sic) en *De Madonna met bebloede lippen* zijn hoorspelteksten.

~ *De vier heilsgeliefden* (Ontwikkeling, Antwerpen, 1955), bevat:

1. De heilsgeliefde
2. De gouden spijker
3. Het bekken der vaas
4. Het hemd

~ *Grüsz Gott. Een idylle uit Carinthië* (De Clauwaert, Leuven, 1958)

~ *Charaban* (A. Manteau, Brussel-Den Haag, 1965), bevat:

1. De Lievevrouw en de lichtmis
2. Joeki Pipi
3. De vierde engel
4. De Schone van nooit weer...
5. De bloem en de mens
6. Vijand, zoete vriend
7. Veritza
8. Boek en pij
9. Van de blonde dingen die blijven
10. De zoete smaak van de zee
11. Pavane

~ *Twee schelpen en wat gruis* (A. Manteau, Brussel-Den Haag, 1967), bevat, naast *Twee schelpen* (uit *Met dertien aan tafel*):

1. De eeuwige geschiedenis
2. Résidence Familia
3. Solstitiale
4. Weeskind van het lot
5. De regisseur
6. De al te mooie onbekende
7. Kapper des konings
8. Dolf

~ *Zuster Sharon* (Story-Scientia, Gent, 1967)

~ *Dieter, of wanneer de wapens weigeren* (Snoeck-Ducaju en Zn., Gent, 1969)

MARC REYNEBEAU Geboren in Albertstad (Zaïre) op 6 mei 1956. Studeerde geschiedenis aan de Gentse Rijksuniversiteit. Is thans werkzaam als redacteur van *Knack Magazine* en als wetenschappelijk medewerker aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Publiceerde in boekvorm een historische monografie (1979) en de dichtbundel *Spelbederf* (1980). Schreef kritische en essayistische bijdragen voor literaire, politieke en culturele tijdschriften en studies voor historische vaktijdschriften. Vast medewerker aan *Ons Erfdeel* en redactielid van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift.* Chroniqueur Nederlandse Letteren in *Snoecks* cultureel jaarboek. Ontving de Wetenschappelijke Prijs van de Stad Gent (1980).

Hugo Bousset *Geen boekenzin meer, maar een zin voor mijn leven. Omtrent Grüsz Gott*

Johan Daisne schrijft om te genezen, schrijft om de polen van droom en werkelijkheid met elkaar te verzoenen. Magie en realiteit, wolken en steen blijken uiteindelijk in Daisnes oeuvre geen uiterste tegengestelden te zijn. De 'speels herscheppende werkzaamheid' van de kunstenaar slaat vonken magie uit de werkelijkheid. De schizofrenie van de 'helden' uit *De trap van steen en wolken* (1942) en *De man die zijn haar kort liet knippen* (1948) en de volkomen scheiding tussen de pool van de droom en de pool van de realiteit volgens Platonisch recept, zijn overwonnen door de heilsleer van het schrijven in *De neusvleugel der muze* (1959) en de romans die daar op volgen. Die overgang van 'romantisch' naar 'klassiek' magisch realisme wordt reeds aangeduid door het begeleidende gedicht: *'En toch, en toch. Leven is dromen/ en dromen kunnen enkel komen/ van wat ons deze aarde biedt'*.

Op de kantlijn van de genezende synthese tussen de magie en de realiteit staat een roman als *Lago Maggiore* (1957) en vooral een novelle als *Grüsz Gott* (1958). Vermits het schrijven als therapie het thema is van deze tekst, schrijf ik mijn leeservaringen in de kantlijn van 'een idylle uit Carinthië', van *Grüsz Gott.*

Aanvankelijk wordt de lezer geconfronteerd met een vertellende ik-persoon, die zich - hoewel betrokken bij de handeling - toch eerder spectatoriaal opstelt. De genaamde Herman (Thiery) wil zich niet in het 'leven' engageren. De bijna 44-jarige, wat ziekelijke man houdt niet zo van de vakantie naar Carinthië die door zijn familie gepland is. Zijn innerlijke onvrede uit zich in talloze kleinigheden: de regen bij het vertrek; de Duitse cafés (sahne als tandpasta, koffie gezet in een ouwe sok, drekkige toiletten, lawaai van een wurlitzer, gereutel van boilers en koelinstallaties tot diep in de nacht); de Duitse restaurants (urineachtige cider, een frankfurterworstje met een handvol kartoffelsalat, trage en slordige bediening)... Herman waarschuwt zichzelf (*'Nu, niet morren of ironiseren'*), maar dat helpt niet. Hij is en blijft 'heimziek' en voelt zich ontworteld. Hij cultiveert zijn droefgeestigheid, onder andere bij het deuntje uit *De derde man* en oefent zich overdag om zich *'zo grondig, zo verdovend mogelijk te vervelen'*. Intussen heeft de lezer gemerkt dat de verteller schrijver is geworden. In hoofdstuk 3 blijkt de ik-persoon een dagboek bij te houden. De typische verteltijd van de eerste twee hoofdstukjes, de OVT, is nu vaak de OTT geworden, waarin Herman zijn 'aantekeningen in dit cahier' maakt, als 'een soort van heilverweer'. Hij wil zich in het dagboek 'zo bedarend mogelijk' uitschrijven. Het schrijven heeft hier nog de functie zich van het agressieve leven weg te schrijven en te redden wat er te redden valt. Alleen

in de luchtbel van de droom kan de mens gelukkig zijn, die ziek is van het leven. Intussen heeft de lezer al een paar relaties gelegd tussen Herman en Johan Daisne: beiden hebben dezelfde voornaam, zijn geboren op 2 september, schrijven boeken, houden van films, wonen in Gent, zijn wat ziekelijk, hebben een moeder met dezelfde voornaam en een zoon van dezelfde leeftijd. Bovendien is de Daisne die in 1956 naar Carinthië reisde even oud, haast 44, als Herman. Ook hebben beiden hun boek pas na de reis in een definitieve vorm gegoten.

Maar dan ontmoet Herman de Duitse brunette Monika. In en vanaf hoofdstuk 4 gebeurt een toenemende symbiose tussen droom en werkelijkheid. Een van Hermans geliefde motieven, het motief van de film *Summer madness*, wordt nu omgekeerd. In de film vlucht Katherine Hepburn, na een korte liefdesvakantie in Venetië, plotseling weer weg, 'om tenminste mijn droom te redden'. In deze vlucht uit het leven herkent Herman zichzelf, maar hij wil de rollen omkeren: hij zal zijn verblijf in Carinthië langer maken dan voorzien om niet te moeten betreuren 'misschien een beetje werkelijkheid te hebben gemist'.

Het evenwichtsmoment tussen droom en werkelijkheid bevindt zich in hoofdstuk 5. Herman, die zijn dagboek als heilverweer eigenlijk zou kunnen beëindigen - vermits het leven zelf hem nu voldoende droom geeft, wil blijven schrijven. Mocht Monika iets overkomen, dan blijft alleen het boek over Monika nog over: *'Monika, het leven, het papier - het moet alles samengaan, of het is niet. Die de harmonie verbreekt, verbreekt nu eenmaal het geheel en de delen. Terwijl met Einbildung, en dat is desnoods in weemoedige herinnering, alles gered blijft'*. Herman schrijft dus over Monika, over zijn vleesgeworden droom. Lieve details sijpelen het knorrige dagboek binnen: Monika die voor zijn zoontje Hempie een chocoladen paddestoeltje meebrengt; Monika die met Hempie aan een fontein perziken afspoelt... Monika is wel degelijk aanwezig in zijn leven, in geuren en kleuren, van vlees en bloed: *'Jij bent mijn gondelzang, mijn summer madness, en je ruikt zo heerlijk, - en zoende haar teder in de hals'*. Herman houdt van alles aan Monika. Zij is ongehuwd, bijna dertig, en in staat *'om het aangezicht der wereld te veranderen'*. Voor Herman gaan voor het eerst verliefdheid en wijsheid samen. Maar of droom en realiteit te verzoenen zijn, daar blijft hij - nu hij Monika nog maar een week kent - aan twijfelen. *'Als Monika niet is watje hebt gedroomd - wel, denk aan verleden week, toen je nog niet eens wist dat ze bestond: je verliest niets, en hebt nog een droom gewonnen'*. Te meer daar ook Hermans eerste liefde, die tot Ernee, nu haast twintig jaar geleden, ook niet duurzaam was, en dus ook maar een kortstondige droom. Herman vermeldt een novelle die hij aan die eerste liefde heeft gewijd: *Renée*. Opnieuw wordt de relatie tussen Herman en Daisne duidelijk. Ook Daisne publiceerde in 1940, en dus haast twintig jaar voor *Grüsz Gott*, een gelijknamige novelle. Bovendien is Ernee (re-natus) de hoofdfiguur uit *Lago Maggiore*, waarvan

Herman in Carinthië de drukproeven verbetert. De liefde tussen Herman en de echt bestaande Monika is nog maar pas ontloken, of reeds duiken in Hermans dagboek de eerste onheilspellende 'Vorausdeutungen' op naar een tragische afloop. Monika is geboren op 2 november, op Allerzielen, het dodenfeest. Ze ondertekent haar prentbriefkaarten met M.M., wat ook de letters zijn die in haar handpalm staan. In haar hand is 'Memento Mori' geschreven. Toch wil Herman van deze Wörthersee géén *Immensee* maken, *'want dan verschimmen de mensen'*. Ook het *Summer madness* wordt zo vaak herhaald, dat de lezer ertoe aangezet wordt te vrezen dat het met de liefde van Herman en Monika precies zo zal aflopen als in de film. Een nieuw motief, het liedje *Schön war die Zeit*, is ook al ambigu. Waarom hoort die mooie tijd tot het verleden? Zal Monika verdwijnen nog voor ze bestaan heeft? Vermoedelijk heeft Herman na zijn thuiskomst de negatieve voortekenen in zijn dagboek gesmokkeld, want op het moment van het geschrijf in Carinthië zelf, is voor hem alles (eindelijk) rozegeur en maneschijn. Hij weet nu: *'Ik ben ondankbaar geweest tegenover Gods schone natuur'* en *'Ik was ten dele fout met mijn gekanker, mijn genotbederverijjegens anderen en mezelf'*. Zijn aantekeningen als heilverweer zijn een 'levensverhaal' en zelfs een 'liefdesverhaal' geworden. Hij hoopt op een tweede, dit keer definitieve jeugd, als hij Monika op 2 november zal terugvinden. Hij beschouwt zijn reis nu als 'een doornenpluk voor een Carinthische roos'. Op 25 augustus 1956 kondigt Herman aan zijn dagboek, zijn 'schone verhaal', te zullen beëindigen. Hij heeft nu het geschrijf als therapie niet meer nodig, de realiteit is hem genoeg. De droom blijkt in de werkelijkheid zelf te zitten. *'Geen boekenzin meer, maar een zin voor mijn leven'*. Herman heeft zijn laatste aarzelingen overwonnen. Zijn leven wordt binnenste buiten gekeerd, zijn waardenschaal zwaait om. In de hoofdstukjes 10 tot 13 - die hij toch nog schrijft, maar nu als 'brief' aan de afwezige Monika - liggen voorbeelden van dergelijke curieuze omkeringen voor het grijpen. Enige voorbeelden: *'Mijn rust was in de laatste jaren volkomen, maar mistroostig. Laat de onrust mij thans troosten tot een nieuw en schoner evenwicht'; 'Ik die eerst zo graag weg wilde uit den vreemde, keer thans met een groeiend heimwee terug naar huis - een heim-wee in tegenovergestelde richting'*. Er is ook de omkering van het *Immensee*-motief. In het verhaal van Theodor Storm gaat de liefde tussen Reinhard en Elisabeth niet door. Daar is een grote jeugdliefde verschimd.

In de Franse bewerking heet Reinhard Herman. Maar deze Herman wil het verhaal van Storm omkeren: *'Maar ik wil het verhaal niet herhalen, wel voortzetten en tot een happy ending brengen'*. Ondanks het pas veroverde geloof in de magie van de werkelijkheid zelf, blijft Herman toch schrijven. Hij kan er maar niet toe besluiten zijn verhaal af te ronden. Hij 'eindigt' zijn dagboek einde hoofdstuk 10 ('Hier *eindigt mijn schone verhaal'*), einde hoofdstuk 11 (*'deze allerlaatste regels'*) en uiteindelijk einde hoofdstuk 13 - Herman is dan al thuis - met de woorden die nog maar eens een omkering bevatten: *'Ik had*

leren lijden. Nu moet ik gelukkig leren zijn. Het is een heerlijke school, die der jeugd, maar opwindend wanneer men niet meer zó jong is. Daarom mag ik mijn verhaal niet meer rekken. Het was te schoon dan dat ik het zou laten afknappen. Nacht en morgen, Monika, en alle dagen! Grüsz Gott, lieveling! Grüsz Gott!...' Dat is het 'definitieve' einde van Hermans geschrijf in hoofdstuk 13, het hoofdstuk met het ongeluksgetal. De hele tijd heeft de aandachtige lezer overigens het gevoel dat er wat gaat gebeuren met het broze geluk van Herman. Het krioelt van 'Vorausdeutungen' naar een fatale afloop. Het afscheid tussen Herman en Monika gebeurt precies één week na hun eerste kus. Deze week heeft Herman geloof in het leven gegeven. Is dat niet te mooi om waar te zijn? Het afscheid verloopt overigens in hoge mate ambigu: Monika gaat weg met de groet 'Grüsz Gott' - 'haar laatste woord'. Om akelige rillingen van te krijgen: een laatste woord dat verwijst naar de hemel? Moet daar het weerzien gebeuren? Bij het weggaan wordt er gezinspeeld op de Orfeus- en Euridice-mythe. Nog eens omkijken mag niet, want dat zou het einde kunnen betekenen... Ook wordt de hele sfeer wazig en dromerig, weggetrokken van de realiteit. Het geurt aandoenlijk naar het najaar en Herman denkt aan zijn nieuw schooljaar en de dromende meisjesogen voor hem in de klas. Ambigu is ook de titelkeuze van het verhaal. Herman aarzelt tussen drie titels: *'Dorens plukken voor een roos'*; *'Schön war die Zeit'*; *'Grüsz Gott'*. Hierbij krijg je weemoedige connotaties als: een roos is kortstondig; waarom *was* de tijd alleen maar mooi en *is* hij het niet meer?; waarom verwijzen naar God en de hemel als Monika toch zo écht is? Uiteindelijk kiest Herman de laatste titel, met als ondertitel 'een liefdesverhaal uit Carinthië'. Nu weet de lezer dat Johan Daisnes boek een andere ondertitel heeft gekregen: 'een idylle uit Carinthië'... Een liefdesverhaal speelt zich af in de realiteit, een idylle in de droom... Ook duikt het *'Schön war die Zeit'*-motief terug op. Herman koopt de plaat; het stuk blijkt drie titels te hebben: het heet ook *'Heimweh'* en *'Dort, wo die Blumen blühn'* (naar *'Memories are made of this'*). Waarom 'heimwee' als Monika bestaat? Waarom 'dort', als ze goed en wel op aarde rondloopt? En waarom 'memories' als ze nog leeft? Hempie speelt nog even met de M.M.-symboliek (Memento Mori), Herman heeft een nachtmerrie waarin Monika voorgesteld wordt door een madonna (in de hemel) en op Allerzielen (Monika's verjaardag) zal Herman haar *Grüsz Gott* brengen...

Een aandachtige lectuur bevestigt dat het *Naschrift*, waarin Monika's vader schrijft dat ze in een verkeersongeval omgekomen is, niet uit de hemel valt. Het 'abrupte' einde is integendeel organisch gegroeid uit Hermans dagboek. Hermans 'omkeringen' werden al de hele tijd gerelativeerd door een kunstig geweven web van 'Vorausdeutungen'. Het *Naschrift* is de omkering van die omkeringen en de restauratie van Hermans Platonische visie. Gelukkig is hij blijven schrijven: alleen als tekst zal Monika tijdens dit leven nog bestaan. Op een laatste dagboekbladzijde van 31 oktober 1956 schrijft Herman: *'De*

schoonste huwelijken worden in de hemel gesloten'. Op het ogenblik dat Herman in het leven kon geloven, breekt het af. Op het moment dat hij eindelijk (in een derde beweging) vond niet meer te moeten schrijven, moet hij een vierde, definitief slot bedenken.

Zodat ik op mijn beurt de titel van dit stuk moet omkeren:
'Grüsz Gott: geen levenszin meer, maar een zin voor mijn boek'.

HUGO BOUSSET (Brussel 1942) is wetenschappelijk medewerker aan UPSAL en docent Nederlands. Medewerker voor literatuur aan *Spectator, Ons Erfdeel, Nieuw Vlaams Tijdschrift* en het T.V.-programma *Wie schrijft die blijft*. Schreef ondermeer over Bernard Kemp en Herman Teirlinck en registreerde vanuit existentieel en structuralistisch standpunt onze literatuur tussen 1967 en 1976 in *Schreien, schrijven, schreeuwen* en *Woord en schroom.* In 1982 verscheen een programmatisch essay-in-dialoogvorm: *Schrijven aan een opus.* Publiceerde ook didactische teksten bestemd voor het literatuuronderwijs.

Ronald Soetaert *Reisje in Daisneland*

Er werd me gevraagd mijn indrukken te verzamelen op Daisnes werk - als vertegenwoordiger van ‘een jonge generatie’. Na jaren: terug van weg geweest. Opnieuw in Daisneland, waar ik in opdracht naar vertrek, want zomaar zou ik niet gegaan zijn. Het zal geen gedetailleerd reisverslag worden, geen synthese met alles d'r op en d'r an. Neen, ik zal me wat dom houden, - een vrijwillige keuze. ‘Dom’ in de betekenis die Bernard Kemp eraan gaf toen hij bekende dat hij van Daisnes houding ver verwijderd was, ‘maar het zou dom zijn, een domheid die velen begaan, van zichzelf een kriterium te maken. Ook in de literatuur zijn er vele woningen’.(1)

Nu wil ik met dit artikel niemand uit zijn woning zetten, maar wel in eigen huis volop genieten van mijzelf als kriterium.

Goede mensen

Wie in Daisneland komt, vindt onder de bevolking een verbazend groot aantal goede mensen. De schrijver toont zijn sympathie onverbloemd; de goedaardigheid van zijn personages straalt uit hun gestalte, ogen, handen en tanden.

‘De majoor-geneesheer, mijn andere tafelbuur, is daarentegen één fijne beschaafdheid. Het klein zijn van zijn gestalte is bij hem slechts een vorm van bevalligheid; hij heeft een bestendige zachte glimlach om de fijn besneden lippen, een van die glimlachen die men nooit hoeft te wijzigen doordien ze van een passe-partout-model zijn; tegelijk respectueus tegenover de overste, vriendelijk collegiaal jegens gelijken, en beschermend minzaam voor ondergeschikten.’(2)

Een eerste blik volstaat om aan de hand van enkele signalen volledig bekoord te worden door de dame of heer die zich aanbiedt. Hun nobele inborst barst uit hun uiterlijk.

‘De hand, die de sigaar vasthield, was verzorgd doch eenvoudig, dor en gerimpeld, maar toch vast. En toen ik, het hoofd weer oplichtend nadat ik vuur had genomen, de blik van de grijsaard ontmoette, zag ik, bij de rose gloed der sigaar en het oplichten van de punt mijner sigaret, hoe levendig zijn lichte, trouwhartige ogen glansden.’(3)

Wie wat Daisne gelezen heeft weet ondertussen wat zal volgen. Deze fijnzinnige man, moet een man van de wetenschap zijn - en inderdaad:

‘Een geleerde, ik dacht het wel!’(4)

Het wemelt in Daisneland van artsen, doctors, assistenten, professoren - *‘helden van de gedachte’*.

Daisne suggereert een causaal verband tussen de goede inborst van zijn personages en hun academische onderscheidingen.

'Zonder schok en toch zeer ontroerd werd Prof. Mervil plotseling wakker (...). Niets in dat gelaat was artistiekerig of geleerddoend, maar eenvoudig gaaf schrander en eerlijk - het aangezicht van een waarachtig man der wetenschap.'[5]

Vooral in het vrije beroep van geneesheer, vindt men een aantal bijzondere zielen.

'Dr. Frank is een keurig man, in de volledige betekenis van het woord Een echte genees-heer, wat zijn beroep betreft en ook daarbuiten de eenvoud zelf'[6]

'Dr. Frank glimlachte daarbij zoals wellicht alleen een geneesheer dat kan.'[7]

'Deze geneesheer was een Amerikaan (...)

Hij zag er zeer schrander uit en je ried onder zijn onthutsende habitus, een beste man.'[8]

Soms kan het entoesiasme werkelijk niet op:

'Die dokter was een prachtmens van een geneesheer.'[9]

Tot zelfs in het 'gedroomde', sprookjesachtige verhaal uit *De trap van steen en wolken*, waarin Gun en Ra in een cowboyachtig landschap rondlopen, worden - omdat dit paar mateloos sympathiek hoort te zijn - de academische titels niet gespaard.

'Ik ben dr. Sedgwick, en dat is mijn vrouw, ook al dr. Sedgwick, met dat verschil dat ik een doctor in de geneeskunde ben en zij een doctor in de wis- en natuurkunde. Voor het overige vrij verwante vakken, niet?'[10]

En wie verder een ode aan de universiteit wil lezen, moet in hetzelfde boek de bladzijden lezen over de ontluikende carrière van de jonge heren Ter Wilgh. Zo zijn we bij de jeugd terechtgekomen.

Daisnes bewondering voor alles wat universitair gekleurd wordt, tast ook zijn visie op de jongeren aan. Terwijl de jeugd over het algemeen met wantrouwen wordt bekeken, zijn studenten altijd fijnbesnaard.

'Verder wees Don mij de preses der studenten, een voorname, donkere jongeman, keurlijk gekleed met eenfijnbesneden gelaat en heel intelligente blik, - het type om overal het passende woord te doen, met een neiging tot schuinhalzen en reeds begin van academische ruggeronding: de toekomstige professor.'[11]

Een student is niet grof in de mond, maar steeds gepast onderdanig. Weer lijkt er een causaal verband te bestaan tussen de kwaliteiten van iemand en het studentendom.

'"Dank u, professor", stamelde de jongen op een wijze, die thans ook geen twijfel meer overliet over wat de hoedanigheid van onze jeugdige metgezel aanging.

'Jij bent vast student, nietwaar?'

Dat kwam uit. Val - zo luidde zijn naam - studeerde in de rechten.'[12]

'Toch moest ik heel even mijn arm om de schouder van de student slaan; fijne jongen!'[13]

'...Lieveke die nog studente in de medicijnen was. Een blonde, mooie, levendige meid, kritisch zoals haar leeftijd en haar studie dat meebrachten, maar ook zo stil innig van hand...'[14]

Daisne heeft zijn heilige bewondering voor het wetenschappelijke rechtstreeks beleden in *De man die zijn haar kort liet knippen*.

'Ik koesterde een grenzeloze bewondering voor alles wat van de wetenschap is, en een haast kinderlijke liefde voor de vorsers der wetenschap. Ik voel me klam van ootmoed worden wanneer ik aan ze denk, aan hun geweldige werken en aan hun heerlijke persoonlijkheden.'(15)

Zo wordt het schoolhoofd gelauwerd:

'Onze direkteur is zulk een vorstelijke geest, met bovendien al het fysiek voornaams van zijn soort. Van hem aanschouw ik bij voorkeur de handen, al is zijn glimlach ook verrukkelijk. (...)

Zijn blik is altijd helder en stoorloos en vriendelijk; als een hemel zijn zijn ogen smetteloos, en wanneer hij glimlacht gaat in zijn blik als een héél lichtgouden zon op. Dat is dus wel zeer schoon.'(16)

Deze overspannen dweepzucht past deze keer echter volledig in de geest van het personage - Miereveld, die in een lange biecht zijn verhaal van waanzin en liefde vertelt.

Sympathie

Een ander opvallend kenmerk dat bij deze sympathieke, academisch geschoolde mensen opvalt, is hun neiging tot geestesverwantschap - een bijzondere sympathie die zich richt naar de ik-verteller of het hoofdpersonage.

Het procédé werkt meestal zo: eerst wordt iemand ten tonele gevoerd aan wiens integriteit en goedheid niet mag getwijfeld worden, en dan ontstaat een plotse sympathie, meestal vanuit een intellectuele gelijkgezindheid.

'Het is een flinke man die succes moet hebben in de wereld: zuiver gebit, zorgvuldig onderhouden handen, en een lichte uniform van fijne stof en zwierige snit. Een sympathieke, sportieve aristocraat, minzaam van manieren, maar met een blik die achter zijn speelsheid voortdurend gespannen blijft.'(17)

En wat zegt hij?

'Dokter of kapitein, ik heb met veel belangstelling uw laatste werk gelezen. U moet weten dat ik ook graag in de medicijnen had gestudeerd,...'(17)

Daisne heeft een onbedwingbare neiging 'geestelijke broeders' te scheppen.

'...terwijl Don de chic van zijn eenvoud heeft. Nu, mijn ideaal vertolkt hij anders wel; een sportman met een bril, een intellectueel die kan dansen. (...)

Het kwàm uit dat we broertjes waren.'(18)

Wat lees je, vraagt hij aan iemand die hij pas ontmoet.

'"Over nieuwe Russen... Alexei Tolstoj, Ehrenburg, Kataiëv..."

"O" riep ik uit, "Het Witte Zeil aan de Kim..."'(19)

Het lijkt soms op een kwis; een test van vriendschap waarvoor iedereen glansrijk slaagt.

'Ten slotte flapte ik er meer uit: "Fabrika snov."

"Ilia Ehrenburg," knikte hij, 1931.'[20]

'En prison pour médiocrité, citeerde ik Montherlant.

"La reine morte", situeerde Donald kortaf de herhaling.'[21]

Zo regisseert Daisne zijn personages zorgvuldig, tot in de kleinste details want als alles fijn moet zijn dan moet iedereen daar aan meewerken.

'De juffrouw hield ondertussen een waakzaam oog op alles, maar toch op ongedwongen wijze.

Hiermede bedoel ik dat ze het glimlachend deed, zonder bazigheid noch met onderdanige ijver.'[22]

Ook de gewone mensen zijn steeds uiterst minzaam tegen de schrijver.

'Als meneer me veroorlooft... U bent hier twee jaar geweest en hebt vaak met me gepraat, altijd minzaam en zo leerzaam. Ik zal nog dikwijls aan meneer denken.'[23]

'Waarop het mannetje weer zijn pet afnam en zei:

Meneer is wel bedankt om zo nu en dan eens met mij te willen rezeneren!...'[24]

Als regisseur slooft hij zich uit in het kiezen van de juiste adjectieven; de gepaste belichting bij de situatie, maar door de overbelichting kitscherig in zijn accenten.

'En toen Prof Mervil na het ontbijt de prettige huiskamer van hun eenvoudige flat betrad, bemerkte hij met ontroering dat zijn vrouw de winterrozen, welke de studentenafvaardiging haar gisteren op het huldebetoon had aangeboden, onder het oude portret van zijn vader had gezet.'[25]

Regisseur

Elke schrijver is uiteraard regisseur in eigen boek, en binnen de literaire conventie is het een modern trekje aan Daisne dat hij zichzelf als spelleider bloot geeft.

Het blijkt trouwens dat Daisne zich goed bewust is van wat hij doet. Werkelijkheid en droom speelt hij tegenover elkaar uit. In zijn romantisch en fantastisch magisch realisme magnetiseert hij beide polen zodat een vonk overspringt. Zelf schijnt hij zo'n ingreep te geforceerd te vinden en ook lijkt het alsof hij schrikt van het onheil dat hij bij *De man die zijn haar kort liet knippen* oproept. Het 'klassiek magisch realisme' is een poging om met beide benen terug op de grond te staan. Maar eigenaardig genoeg, de geforceerde regie valt nu nog meer op: *'reële levenselementen'* worden verzameld, *'waardoor een vonk of magnetisch licht wordt gevoerd.'*[26]

Het gekke is dat die vonk die Daisne dan doorheen alle onbenullige ditjes en datjes voert als een ware donderslag aankomt. Daisne vertelt vaak onwaarschijnlijke intriges, die de boodschap geforceerd waar moeten maken.

'Er komt bijna niets ongewoons in voor,'[27] stelt hij tevreden vast.

In zijn laatste romans vindt men een karrevracht gewone dingetjes die door de toverstaf van de schrijver plots allemaal Zin krijgen. Het is echter zo'n doorzichtige goocheltruuk dat het ronduit komisch wordt en zelfs wat gênant om aan te zien.

'Waarom ik hierover zo in den brede handel?' raadt de schrijver de vraag van de ondertussen bijna ingeslapen lezer van *De neusvleugel der muze*. Het antwoord luidt: *'Ik neem hier heel bescheiden een voorbeeld aan de Schepper. Doet hij ons ook niet vele jaren leven, lieven en lijden, alvorens ons te laten vermoeden waarom?'*[28] De Schepper wordt hier voorgesteld als een magisch realistisch schrijver die ons achteraf een mooi verhaal zal vertellen. Ik ben zo vrij aan dit 'happy end' te twijfelen.

Vrouwen

Een bijzondere vlijt heeft Daisne aan de dag gelegd als schepper van verschillende vrouwen. Hij puzzelt de ideale vrouw samen en gaat daarvoor in de leer bij Plato (*'en het was bij Platoon, bij Platoon de Goddelijke, dat ik het beste heb gevonden,'*)[29], en bij Pierre Benoit (met zijn A-heroïnes - *'tendres et dures'*). In *Zes domino's voor vrouwen* schept hij zijn ideale vrouw. Eén van die vrouwen klaagt: *'Je zou een goed regisseur zijn, zei ze peinzend, terwijl ze door het raam in de kloostertuin der universiteit keek.'*[30].

Het zal een verwijt zijn dat vrouwen hem altijd zullen kunnen toespelen. Een beeld van de geregisseerde droom krijgen we uit het verhaal van Gun en Ra uit *De trap van steen en wolken*; een kitscherige wereld met elementen uit zijn idealen: de film, de literatuur en de universiteit, zodat Gun en Ra er als belezen cowboys met academische titels rondlopen, een gegeven dat door Monty Python kan uitgewerkt worden tot slapstick. In *De man die zijn haar kort liet knippen* zet hij de vrouw op een piëdestal, zo hoog dat hij er niet meer bij kan - een tragiek die hij deze keer wel prangend verwoordt. Maar hij bekeert zich al vlug tot een ander en nieuw magisch realisme en zijn ideeën komen vervaarlijk dicht bij een heilsleer.

De vrouwen die hij daarna schept, zijn gedachtespinsels, vleesgeworden ideeën die zich dan ook naar zijn wens gedragen.

In Baratzeartea verandert hij een jongen-lifter in een ideale geliefde. Hij besluit tevreden:

'*Ik heb eens* Zes domino's voor vrouwen *geschreven, murmelde ik; dromerijen van een jongeman die het beeld der geliefde in verschillende verkleedsels zoekt. Dat is lang geleden, doch alles blijkt wel vroeg of laat zijn betekenis te krijgen, ik héb de geliefde ten slotte in een travestie gevonden, de zevende, het heilige getal dat ik als uit een voorgevoel gereserveerd had'*[31]

Wat ik hierboven over de herkenning onder 'gelijkgezinden' schreef, heeft

hier - zo mogelijk - nog geforceerder plaats. Een schrijver neemt een lifter mee, een knaap met boek en tas. Het boek blijkt zíjn boek te zijn; de lifter blijkt in een gedroomde geliefde te veranderen. Onmiddellijk ontstaat dat typische Daisne-contact:

'Les misérables, ça se paie, meende ik weemoedig... '[32]

'Doch Gratien bleek dadelijk begrepen te hebben dat ik de Misérables van Victor Hugo bedoelde... '[33]

Die Gratien (later Gratienne dus) is gevlucht uit een kamp met leeftijdsgenoten of *'een geil paskwil van natuurlijke drift en hartstocht '*[34].

Wat is daar gebeurd? Nou ja, dat komen we niet precies te weten, maar jonge mensen onder mekaar, u kent dat.

Maar, lees, hoe Gratienne haar wedervaren beschrijft:

'Pas dàt, die moedwillige heiligschennis, heet ik echte prostitutie. En lang niet alleen omdat ik katholiek ben. Heus, het woord is niet te sterk, een pandemonium was het daar, een hel van - om een term te gebruiken die je een paar keer in onze gesprekken hebt gebezigd en welke ik zo beeldend vind - een hel van gevoelsontveinzing. '[35]

Nu heeft de schrijver zelf tijdens die lange autotocht wel eens een geile blik (het adjektief komt van mij) geworpen, maar Gratienne bewijst de reinheid van zijn bedoelingen.

Zo lijkt Daisne wel een buikspreker, die zijn personages als poppen opvoert. Poppen die hem complimenten geven!

Ook in *Ontmoeting in de zonnekeer* komt zo'n coup de foudre tot stand. Herbert (Daisne-achtig ik-personage) komt bij een blonde Schone-prostituée terecht.

'Herbert's oog rustte op de boekenkast links van hem. Zonder dat hij het gewild deed, ondervroeg hij de titels: nogal wat boeken van Simenon, evenveel werk van Balzac, enige Pierre Benoit's en een enkele Vestdijk: Rumeiland.'[36]

Van een klasse-hoer gesproken. Maar laat ik haar nog even aan het woord:

'De kruispunten van het gemoed zijn wel wonderlijk, zouden in het algemeen mijn geliefde schrijvers zeggen die daar achter u in de boekenkast staan. Trouwens zit ons particuliere geval ook in de boekenkast. '[37]

Tot slot verklap ik nog dat dit werk eindigt met een gelukkig huwelijk.

De kleine dingen

Welke bedoelingen heeft Daisne met dit alles? Goede bedoelingen, waar zijn poëzie zo vaak van overloopt:

'Vermoeid en opgewonden
onpasselijk bijna,
de dagelijkse wonden,
en toch maar zeggen 'ja'

tot dit bange bestaan;
er zijn de schaarse stonden
die, nooit meer ongedaan
we overheerlijk vonden.'[38]

Zeg maar já tegen het leven, zeg maar já tegen de kleine dingen. Van lieverlede worden de kleine dingen voor Daisne belangrijk. Zijn hoofdpersonage Folkert laat hij *'het schone levensspel'* bekijken:

'Dag, murmelde Folkert tot alles gelijk: het woud, een passerend tremmetje, het hotel.'[39]

Kleine dingen duiken overal op en overwoekeren het verhaal. Met een kinderlijk entoesiasme en weinig zelfkritiek noteert hij teksten van onbenullige liederen[40] vertelt hij flauwe moppen na[41].

Ook bij een zelfgevonden woordspeling toont hij zich ontwapenend gelukkig. Zijn woordspeling over een rij stempelaars: *'Orde der stempelieren'* wordt verschillende keren herhaald; hij noteert deze vondst, nog erger, de goden worden ervoor bedankt, *'en daaronder zelfs mijn muze, mijn vermoeide en bange lief, die me reeds één aardig ochtendwoordje had toegefluisterd.'*[42]

Bij zijn liefde voor de kleine dingen behoort ook de eigenliefde waarmee hij zijn kleine tics noteert en van commentaar voorziet. Bekend voor elke Daisnelezer is ongetwijfeld de gewijde handeling van het bestellen van een filterkoffie. Bij deze geste hoort een filosofietje:

'Ik heb niet geaarzeld. Ik zou er een glas filterkoffie drinken, dat leukert op en, naar ik in een geleerd blad heb gelezen, zijn koffie en sterke drank geen vijanden, zoals verkeerdelijk wordt gemeend en herhaald. Die filter zou mijn alledaagse flesje bier thuis relativeren en me, na mijn routine werk, misschien weer eens extra aan het dromen maken, een droom met zelfs een kortsluiting, wie weet, om nogmaals iets scheppends te schrijven.'[43]

Soms lijkt het wel ironisch, wat helaas niet zo bedoeld is:

'Uit gewoonte bestelde Herbert filterkoffie - dat deed hij altijd wanneer hij tijdens zijn avondwandeling ergens binnenliep.

Dat warmde je op in de winter, en als het warm was, is het niet bekend van kolonisten dat je je het best verfrist met een warme drank?

En dan, 's avonds had hij wel een beetje cafeïne als opkikkertje nodig.'[44]

Een andere hebbelijkheid is het houden van een middagdutje - waaraan uiteraard weer een filosofie wordt geplakt.

'Voor mensen die graag slapen, om ik zou bijna zeggen "kunstzinnige" redenen: omdat slapen avontuur is, een overstappen van deze wereld in een andere, van deze openstaande en harde in een zachtere, "ingekapselde", waar men alles en nog meer kan beleven, gelijktijdig heftig zonder het evenwel te moeten "doen", een wereld waartoe het boek en film behoren en die meer dan deze echte het geheimzinnige stempel der poëzie draagt - voor zulke mensen dan is slapen overdag, gedurende een uur op

het midden van de dag, buitengewoon kostelijk, echte luxe, doordien juist dan, vanwege de scherpe tegenstelling tussen de kale, doortochte uitwendige wereld en de warme, toverachtige, in hen gevouwene, het avontuur van de overgang het grootst en het zoetst is.'[45]

Tot daar Daisne over zijn middagdutje of: *'zijn kleine ondeugd'*,[46] of: *'een vrij min gewoontetje, ik geef het toe, maar een zaligheid waarzonder ik niet meer kan'*[47], of: *'Met een korte sluimer in de loop van de dag, doe ik steeds mijn voordeel.'*[48]

Andere synoniemen wil ik u niet onthouden, kort na elkaar gebruikt (zoals Daisne dat doet) werken ze op de lachspieren: 'dut, wintermaf, middagdruil, middagtuk'[49].

Taal

Daisne heeft een rijke taal, maar helaas hij pronkt er te potsierlijk mee. Nochtans schrijft hij:

'Corrigeer en verbeter om eenvoudig te zijn: literatuur is om gelezen te worden, mededeling en des te mededeelbaar wanneer je ze weet aan te brengen. Maak er geen hersenbraak van, want daarmee geef je geen vleugels maar biezen aan hart en hersenen van je lezers.'[50]

Het is duidelijk dat Daisne schrijft met open Van Dale, op zoek om het gewone door het ongewone te vervangen. Dit doet vaak geforceerd aan en dan laat zijn proza zich lezen als een slecht ingevulde stijloefening van een leerling die nieuwe woorden geleerd heeft maar nog niet echt verwerkt. Daarbij geeft hij nog dikwijls de indruk overvlijtig te zijn en alle zegswijzen die op school geleerd werden per se te willen gebruiken.

Barokke taal mag van mij als de inhoud daarmee gediend is, maar barokke woordenpraal die een magere inhoud dekt, werkt ironisch - ongewild in het geval van Daisne. Dan schrijft hij hoogdravend over pietluttigheden en zo ontstaat een breuk tussen stijl en inhoud.

Aandoenlijk en komisch zijn sommige pogingen tot mooischrijverij.

Neem bijvoorbeeld de manier waarop hij beschrijft hoe een ik-figuur zijn vrouw en haar minnaar afluistert. Ik kan er in komen dat dit onderwerp met de nodige discretie behandeld wordt, maar toch...

'Onnodig in meer stuitende details te treden. Laat ik volstaan met te zeggen dat alles "naar wens" verliep. "Klààr!" koerde zij, "sprakeloos!" lispelde hij schwadronnerend en ze grinnikten samen. In één oogwenk was hij bij haar. Er werd niet meer gesproken. Ze hadden de vaardige ijver waarmee loshoofden ieder de broek afstrijken, telkens wanneer er maar kwestie van knoeien is.

En de handschoen zat te goed, dan dat hij nieuw zou kunnen heten.'[51]

In sommige zinnen zijn de dagelijkse woorden zo zorgvuldig door hun deftige familie vervangen, dat bevreemdende resultaten worden verkregen:

'Van pooien houden we ons verre, zei de kolonel met een ooglenip, maar ons reglementaire poenitet slikken we stiptelijk.'[52]

Aldus een uitspraak in een kantine van ons Belgisch leger.

Of Daisne op de filosofische toer:

'L'âge majeur, de leeftijd der volwassenheid, van de mondgemene sterke schouders, de leeftijd dat je voor een loden ziel nu ook over een betonnen ruggezuil beschikt.'[53]

Zo wordt Daisne de mooischrijver van onze letteren; vorm en inhoud worden geforceerd mooi gemaakt.

Enkel in *De man die zijn haar kort liet knippen* was die inhoud geloofwaardig en blijkt die barokke, verwrongen taal zinnig te zijn geweest.

Schokken van herkenning

Neen, naar Daisneland keer ik niet zo vlug terug.

Om het in termen van Gomperts te zeggen: ik registreerde er weinig schokken van herkenning. Zoals waarschijnlijk wel een hele generatie las ik Daisne gelaten in de humaniora; in Christelijke kringen werden zijn boeken met open armen ontvangen - met zo'n Platonisch wereldbeeld werden wij trouwens wandelen gestuurd, met een rugzak vol trauma's.

Het is niet zo fair Daisne in die sfeer te dringen, maar het was nu eenmaal zo dat 'de schokken' wel kwamen bij andere schrijvers.

Bij Van het Reve bijvoorbeeld, met zijn onvergetelijk *De Avonden* en zijn reisbrieven.

Zoals Daisne sprong Van het Reve van de hak op de tak. Zoals Daisne schreef ook Van het Reve over de kleine dingen van het leven. Ik toonde al aan hoe dat bij Daisne geforceerd overkwam, zelfs ongewild komisch. Van het Reve bereikte wat hij wilde toen hij een lofzang der kleine dingen zong: 'De lezer zal misschien opwerpen, dat mijn betoog de grens van het geoudehoer nadert, of zelfs al overschreden heeft. Er is niets tegen geoudehoer, zolang er maar Gods zegen op rust, dat is wat ik altijd zeg. Trouwens, alsof het niet juist de kleine, zo vaak onopgemerkte blijvende en te weinig gewaarderde dingen in het leven zijn, die dit zijn inhoud geven!'[54].

Dàt was schrikken en herkennen, van een toon, een stijl, een ironie: ik was op een golflengte die voortaan vele andere zenders zou ontregelen. Ongeveer gelijktijdig las ik een andere ontregelaar: *Nooit meer slapen* van W.F. Hermans - een tegenpool van Daisne.

Zelfs bijna letterlijk: Daisne reisde naar het Zuiden om vol van illusies terug te keren en Hermans trok naar het Noorden om zonder illusies te eindigen. De door Daisne zo aanbeden wetenschappelijke en academische wereld wordt door Hermans als een grote poppenkast voorgesteld. Er bestaat zelfs een Daisneverhaal waarin de schrijver vertelt hoe een professor een wetenschappelijke

carrière opbouwt om de mislukking van zijn vader te wreken - wat mooi lukt. We vinden de professor op het einde van het verhaal tevreden glimlachend *'onder het nog glimmende oog van een verkreukeld portret'*[55] van zijn vader. Dat is Daisneland.

In *Nooit meer slapen* vertelt Hermans over een gelijkaardige poging; het wordt een onthullend relaas van een mislukking. Een inderdaad alles behalve slaapverwekkend boek.

Hermans en Reve wijzen terug naar Céline, *Voyage au bout de la nuit* - nog zo'n reis, deze keer zelfs van een echte dokter, maar één die van de orde van Daisne-geneesheren nooit in Daisneland zou mogen.

De schokken van herkenning waar ik over schreef, zijn natuurlijk niet op een objektieve schaal van Richter vast te stellen. Tenslotte zijn er in de literatuur inderdaad verschillende woningen. Daisne heeft zelfs een type lezer uitgenodigd:

'En no comment tot de kritiek. Eén lezer, één lezertje volstaat me: een lezeresje in hemelsblauwe pantalon, in appelbloesem marinière, op de eeuwig-groene wegen tussen noord en zuid'[56]

Ik vrees echter dat wie zich thuis begint te voelen in de literatuur, alleen nog bij *De man die zijn haar kort liet knippen* kan aankloppen.

Ziezo, mijn onvriendelijke bedenkingen bij de 'vorm', en dat alles over een 'vent' van wie zoveel beminnelijks wordt verteld. Een man die overliep van goede bedoelingen en die zelfs in zijn literair vaandel schreef. Zo vriendelijk en romantisch dat het eigenlijk jammer is dat het reisje in Daisneland zo tegenviel.

RONALD SOETAERT (Gent 1951) studeerde Germaanse filologie aan de RU Gent. Thans wetenschappelijk medewerker bij het Seminarie Nederlandse literatuurstudie (lerarenopleiding) van de RU Gent. Hij publiceert wekelijks in het dagblad *De Morgen* en schreef in *Ons Erfdeel* 5/80 een merkwaardig essay over het plagiërende karakter van sommige Bomans-boeken (*Godfried Bomans en Charles Dickens*).

Eindnoten:

(1) B. Kemp in: *De Standaard*, 13.11.1965
(2) J. Daisne, *Zes domino's voor vrouwen*, (Nijgh en Van Ditmar - Rotterdam, 's-Gravenhage 1953[2]), p. 193-194.
(3) J. Daisne, *Met dertien aan tafel*, (Uitg. Electa, Brussel 1950), p. 112-113.
(4) Ibidem, p. 114.
(5) Ibidem, p. 20.
(6) Ibidem, p. 176-177.
(7) Ibidem, p. 189.
(8) J. Daisne, *Lago Maggiore*, (Manteau, Brussel, zonder datum), p. 122.
(9) Ibidem, p. 116.
(10) J. Daisne, *De trap van steen en wolken* (Manteau, Brussel, 1966[7]), p. 25.
(11) J. Daisne, *De neusvleugel der muze* (S.M. Ontwikkeling, Antwerpen, 1963), p. 173.
(12) *Met dertien aan tafel*, p. 118.
(13) Ibidem, p. 119.
(14) J. Daisne, *Als kantwerk aan de kim* (Manteau, Brussel/Den Haag, 1964), p. 19.
(15) J. Daisne, *De man die zijn haar kort liet knippen*, (Manteau, Brussel/Den Haag, 1967[8]), p. 13.
(16) Ibidem, p. 13.
(17) *Zes domino's voor vrouwen*, p. 189.
(17) *Zes domino's voor vrouwen*, p. 189.
(18) *De neusvleugel der muze*, p. 82.
(19) *Met dertien aan tafel*, p. 123.
(20) *De neusvleugels der muze*, p. 160.
(21) Ibidem, p. 134-135.
(22) *Met dertien aan tafel*, p. 133.
(23) *Als kantwerk aan de kim*, p. 8.
(24) J. Daisne, *Ontmoeting in de zonnekeer*, (Clauwaert, Leuven, 1967), p. 16.
(25) *Met dertien aan tafel*, p. 37. Verbeterde versie: J. Daisne, *Winterrozen voor een kwakzalver*, (Manteau, Brussel, 1976), p. 32.
(26) Joos Florquin, *Ten huize van*, (Orion, Brugge, 1974).
(27) Ibidem.
(28) *De neusvleugel der muze*, p. 85.
(29) *Zes domino's voor vrouwen*, p. 67.
(30) Ibidem, p. 69.
(31) J. Daisne, *Baratzeartea* (Manteau, Brussel/Den Haag, 1965[2]), p. 209.
(32) Ibidem, p. 17.
(33) Ibidem, p. 17.
(34) Ibidem, p. 201.
(35) Ibidem, p. 201.
(36) *Ontmoeting in de zonnekeer*, p. 86.

(37) Ibidem, p. 97.
(38) J. Daisne in *Vooruit*, 8.1.1968.
(39) *Als kantwerk aan de kim*, p. 17.
(40) Ibidem, p. 42.
(41) *Ontmoeting in de zonnekeer*, p. 31 e.v.
(42) *Baratzeartea*, p. 18.
(43) J. Daisne, *Charaban* (Manteau, Brussel/Den Haag 1965), p. 147-148.
(44) *Ontmoeting in de zonnekeer*, p. 28-29.
(45) *De trap van steen en wolken*, p. 23.
(46) *Zes domino's voor vrouwen*, p. 186.
(47) Ibidem, p. 186.
(48) *Met dertien aan tafel*, p. 104.
(49) *De trap van steen en wolken*, p. 22-23.
(50) *Baratzeartea*, p. 325.
(51) *Winterrozen voor een kwakzalver*, p. 102.
(52) *Zes domino's voor vrouwen*, p. 195.
(53) *Lago Maggiore*, p. 10.
(54) G. van het Reve, *Op weg naar het einde* (Van Oorschot, Amsterdam, 1963), p. 48-49.
(55) *Winterrozen voor een kwakzalver*, p. 38.
(56) *Baratzeartea*, p. 379.

Willy Spillebeen *Een vers - voor ik naar bed toega. Over Johan Daisne, een dichterlijk man*

Tussen Johan Daisnes debuut *Verzen* (1936) en zijn *Verzamelde Gedichten* (1978) liggen ruim veertig jaar en zowat twintig verzenbundels, waarvan sommige vrij dik zijn. Daisne heeft dus zeer veel verzen geschreven en gepubliceerd. *'Een vers - voor ik naar bed toega -'* (69) is dan ook bijna letterlijk op te vatten. In de kantlijn van de meeste van zijn dagen heeft Daisne een vers geschreven, zoals iemand anders in zijn dagboek noteert wat hij over de afgelopen dag kwijt wil of moet. Je zou Daisnes verzen dan ook veeleer 'berijmde dagboekbladen' dan 'poëzie' kunnen noemen. Voor hem was een vers trouwens *'als het kleine ding/ dat morgen aan vandaag moet lassen'* (69).

Daisnes debuut verscheen in de 'Cahiers van de Waterkluis' van Paul de Rijck. Hetzelfde jaar, in 1936, stichtte hij samen met Marcel Coole en Luc van Brabant het tijdschrift 'Klaverendrie' (1936-1947), dat in 1943 'Klaverdrie' werd. R.F. Lissens karakteriseert de poëzie die daarin verscheen als 'poëzie uit en voor het leven', 'een poëtiek van eenvoud en natuurlijkheid () die genoegen neemt met het uitzeggen van de dagelijkse ervaring'[(1)]. Daisne beroept zich voor zijn poëzie herhaaldelijk op dit 'uit en voor het leven', Coole trouwens ook. Nu is het dagdagelijkse leven inderdaad rijk genoeg om er gedichten in realistische zijn aan te wijden; en in de periode dat 'Klaverendrie' verscheen gebeurde er ook genoeg: groeiend onbehagen ter wille van oorlogsdreiging en mobilisatie, vervolgens de bezetting en tenslotte de naoorlogse miseries, genoeg om behoefte te voelen aan een positieve levensbeaming. Realisme en optimisme, het zijn inderdaad kenmerken van Daisnes poëzie. Voeg daarbij een gewild volkse zegging, die Coole beter getroffen heeft dan Daisne (die het volkse veeleer van Richard Minne heeft afgekeken, de humor overigens ook). En natuurlijk zijn er de dagdagelijkse onderwerpen: alles is een mogelijke aanleiding en een mogelijk onderwerp voor een gedicht.

Lissens wil, langs zijn neus weg, enige voorzichtige kritiek op Daisne kwijt: 'Johan Daisne is op dit vlak (het realistische WS) zeer bedrijvig, zijn poëzie borrelt wat te genereus.'[(2)] En Bernard Kemp, die Daisne 'de meest talentvolle van "Klaverendrie"' noemt (hij bedoelt de hele Daisne want als dichter is Coole beslist boeiender, complexer, knapper en gevarieerder) schrijft: 'Hoe kunstmatig zijn werk soms ook is, de kunst blijft in de eerste plaats levenskunst'. Even verder gewaagt hij van 'een omvangrijke, soms kritiekloze overproductie'[(3)]. In een latere Daisne-monografie schrijft Kemp: 'al heeft hij vooral beroemdheid verworven als romancier, het zou ons helemaal niet verwonderen als hij zichzelf in de eerste plaats als dichter beschouwt.'[(4)] Maar

daarmee zegt Kemp niet of ook hij Daisne als dichter beschouwt. André Demedts lijkt formeler, zij het op kousevoeten: ‘Wie het werk van Johan Daisne in zijn geheel overschouwt, zal ons waarschijnlijk gelijk willen geven als wij stellen dat hij in de eerste plaats een dichter is.’ Demedts wijst daarbij op de zgn. ‘lyrische bewogenheid’ als voornaamste eigenschap van zijn verwoording. Maar Daisnes poëzie bezit ‘noch muzikaliteit () noch een zangerig ritme’, ze is ‘een prozaïsch gewilde voorstelling van de werkelijkheid’.(5) Elders omschrijft Demedts ze als ‘traditioneel naar de stijlvorm, eenvoudig in woordkeus en zowel volks als verfijnd’.(6) Ook Demedts zegt niets wezenlijks over de waarde van Daisnes poëzie. Het enige onvertogen woord komt van Kemp: ‘kritiekloze overproductie’, waarbij meteen dient gezegd dat overproductie een zonde van zeer veel en zeer belangrijke dichters is, ik noem in Vlaanderen maar Gezelle en Van de Woestijne. Rest dus enkel ‘kritiekloos’.

De drie critici lijken er dus van uit te gaan dat Daisne een ‘dichter’ is, al suggereert Kemp dat dit Daisnes eigen mening en niet noodzakelijk de zijne is. Hij die berijmde taal schrijft is een ‘dichter’. Neen, er is méér nodig dan dat. Maar vooraleer hier op in te gaan, graag eerst iets over de thematiek van Johan Daisne. Hij schrijft over het dagelijks leven, met een sterk autobiografische inslag, vermengd met de filosofische opvatting dat het kwaad bestaat om het goede te laten bestaan; later wordt het kwaad door het goed gelouterd (Demedts)(7). Hij is een romanticus, een gevoelsmens, de belijder van een ondogmatisch christelijk gekleurd deïsme (andermaal Demedts)(8). Zijn poëzie is een paradoxale mengeling van kinderlijke droom en diepe levensernst in een magisch beleefd realisme; geen vlucht uit de werkelijkheid, eerder een zeer persoonlijk waarnemen en een uitzuiveren ervan in een labiel evenwicht tussen weemoed en luim. (Kemp)(9) En Demedts synthetiseert Daisnes inhoud als volgt: ‘Het hele leven van eenling en gemeenschap zoals het reilt en zeilt is hem niet te wijd. Een onaanzienlijk feitje zowel als een wereldschokkende gebeurtenis, een toevallige ontmoeting niet minder dan het afsterven van een beminde vriend inspireert hem tot een gedicht. Dikwijls geven doodgewone en prozaïsche dingen aanleiding tot een overweging, een belijdenis, een wekroep tot meer goedheid en mensenliefde. Soms zet hij zich af tegen onechtheid en leugen, voorwending en wansmaak ().’(10)

Met deze weergave van Daisnes thematiek kan ik het, na lectuur van zijn *Verzamelde Gedichten* eens zijn. Daisne is inderdaad een gevoelsmens, een romantieker. Hij is méér nog een sentimenteel, vaak op het tranerige (en drakerige) af. Vandaar zijn voorkeuren voor het moedermotief (de eigen moeder, maar religieus ook O.L. Vrouw), het kerstmotief, het in memoriam. Zijn gedicht ontstaat op alle mogelijke manieren: vanuit een ontroering, een gedachte, een waarneming, een herinnering. Het is bijna altijd elegisch omdat Daisne de

nadruk legt op de herinnering. Maar het resultaat is een ontroering, in de eerste plaats een zelf-ontroering want mijns inziens blijft de dichter té dicht bij het directe onderwerp, zodat zijn gedicht heel vaak niet echt tot bij de lezer komt. En hij mag dan al het hele leven van individu én gemeenschap uitbeelden, het blijft een enge, zelfs bekrompen wereld vol 'dichterlijke' platitudes.

Van een echte evolutie doorheen die twintig bundels kun je ook nauwelijks spreken: misschien een toegenomen geloof in een vage, zoeterige godsdienst, een mystiekerige devotie die zelfs enigszins bigot aandoet. Ook wel een geloof dat het kwaad door het goede gelouterd zal worden. Maar, al wenst Daisne voor zichzelf 'meer bedreven' te mogen worden 'in 't zingen van dezelfde wijs' (59), na lectuur van zijn *Verzamelde Gedichten* durf ik rustig stellen dat dit niet het geval is. Dit zal ik overigens ook proberen te bewijzen. Opvallend, maar slechts van anekdotisch belang, is de link tussen Daisnes romans en verhalen én zijn poëzie: aan zijn diverse vrouwelijke personages heeft hij meestal wel een gedicht gewijd: elegische liefdes- en/of doodsgedichten. Hetzelfde geldt voor bepaalde idolen van de film, meestal uit de periode van de stomme film: aan die vrouwenfiguren wijdt Daisne gedichten vol adoratie, hetgeen, op mij althans, als vrij puberachtig overkomt. Laat ik het hoffelijkheidshalve maar 'een platonisch levensgevoel' noemen. In dit levensgevoel passen ook de gedichten gewijd aan vroegere geliefden. Het feit evenwel dat hij in zijn *Verzamelde Gedichten* bij voorkeur de moedergedichten, de in memoriams, de gedichten voor vroegere geliefden, romanfiguren en filmidolen heeft opgenomen, lijkt er op te wijzen dat hij het autobiografische aspect wil beklemtonen, al heeft Demedts overschot van gelijk waar hij stelt dat 'leven en werk, een vaste eenheid (is) die geen breekpunten vertoont'.[11] In ieder geval is de romantische, sentimentele gevoelsmens levensgroot in deze verzen aanwezig, maar wie Daisnes proza kent is daar niet verwonderd over. Dit kan voor sommigen zelfs een reden zijn om hem niet te kunnen lezen. Hij gelooft on voorwaardelijk in een betere wereld en veeleer dan literatuur te willen bedrijven wil hij, in de eerste plaats als dichter, een sociale taak vervullen. Wellicht is dat ook de reden geweest waarom hij zo verslingerd is geraakt aan de film, die 'volkskunst' bij uitstek is geworden. Ook in zijn filmbesprekingen komt dat verantwoordelijkheidsgevoel nl. een sociale opdracht te hebben, sterk tot uiting.

Over zichzelf nu, 'overgevoelig beest' schrijft hij o.a.:

Splinter

Overgevoelig beest!
zit ik mezelve te besmalen.
Je meent uit je gewonde leest
een lans te kunnen halen

en 't is een splintertje.
De hele grote deuk
gaf maar een beetje jeuk
Wat anders hindert je?!

Die je het hebben aangedaan
liggen gerust te slapen
en jij zit smartelijk te gapen!...

En toch dank ik den Here
want dank zij dit bezeren
bloeien er rozen aan

de dorens. Dichterlijk bestaan! (166)

Poëzie is gevoel, religie is gevoel: *'Gelóóf, o mens, en vind het wonder!'* (63). Dit is het slotvers van een gedicht dat betekenisvol 'Less brains' heet.

Het is inderdaad juist dat niet diepzinnige gedachten, niet zgn. 'brains' een dichter belangrijk maken. In dit opzicht zijn de dichters duidelijk de minderen van de filosofen, die trouwens vaak model staan voor de levens- en wereldvisie van een dichter. Zonder Plato bestaat Daisne óók inhoudelijk niet. Maar op een ander vlak is de dichter de meerdere van de filosoof: hij werkt met taal, in de taal, hij màákt taal. Het is misschien relevant na te gaan in welke mate Daisne dit doet en daar dan de conclusies met betrekking tot zijn dichterschap aan vast te knopen.

Maar eerst nog een zinvol omweggetje: het lijkt me het eerlijkst Daisne op zijn eigen terrein te bekampen. In 1956 achtte de traditionele Daisne het nodig een *'anti-experimentele les'* te geven, ongetwijfeld aan de jongeren van toen: *Versleer in vogelvlucht*[(12)]. Daarin heeft hij het over het feit dat de *'experimenteerders'* het *'instrument van de poëzie'* willen weggooien *'als een oude rammelaar'. 'En de ware rammelaars zijn zij, die viool spelen op een paraplu.'* Het is uiteraard Daisnes goed recht om het experiment af te wijzen: het kan zelfs wijzen op consequentie. Het kan echter ook wijzen op kortzichtigheid: zijn *'versleer in vogelvlucht'* komt hierop neer: *'Poëzie is geschreven in gebonden taal'; 'de specifieke banden van de poëzie zijn het ritme en het rijm'; 'de junctie van het rijm ligt daarin de taal stromend, vloeiend, regelmatig te maken, er alle ongewenste oneffenheden uit weg te spoelen door in de taal der woorden enigermate de harmonie te brengen welke heerst in de taal der klanken, de muziek. Het metrum doet dat horizontaal door de versregel te effenen: het rijm breekt weliswaar die regel af, maar dient juist ook op* (zetfout? om? WS) *die breukvlakken schoon te maken, te egaliseren onder elkaar, ze op elkaar te laten echoën: het rijm is het verticale ritme van de strofe.'*

Hiermee zijn we zowat rond voor wat Daisnes poëtica betreft. Naderhand komen daar nog bij: en enjambement en de anti-metrie m.a.w. waar het rijm verglijdt en het metrum door het ritme wordt doorbroken. Terloops geeft Daisne dan nog zijn kunstopvatting weer, die, hoe kan het anders, platonisch is (zoals ook de liefdesrelaties in zijn romans en zijn adoratie voor de stars van de romantische film): *'Kunst is een werk van schoonheid en liefde.'*

Intussen verbaast het me toch wel dat een erudiet man als Daisne (op dit moment is hij 44 jaar) blijkbaar geen weet heeft (wil hebben?) van wat er op wereldvlak met de poëzie in de 20e eeuw gebeurd is: de hele expressionistische poëzie vanaf Walt Whitman, over de Duitse expressionisten, de Franse surrealisten, de Spaanse dichters-tijdgenoten van Garcia Lorca, de Engelse dichters rondom Auden en, niet te vergeten, onze eigen Paul van Ostaijen... In welke mate golden voor dié dichters nog metrum en anti-metrie, rijm en enjambement, ik bedoel: als poëtica, in formeel opzicht?

Maar uiteindelijk gaat het nog niet eens daarover. In streng gebonden of (meestal schijnbaar) lossere vorm, metrisch of anti-metrisch, rijmend of rijmloos, bestaan er poëtische meesterwerken. En een dichter hoeft nog niet eens een eigen poëtica te hebben om een goed dichter te zijn. Het is op het banale af eenvoudig: hij moet de grenzen van de taal als het ware kunnen overschrijden én hij moet daartoe in de eerste plaats 'métier' hebben. Het weinige dat hij te zeggen heeft (en een dichter heeft nooit zo héél veel te zeggen!) moet hij zó zeggen dat het als nieuw, als uniek, als voor het eerst gezegd, wordt ervaren. Je ervaart dit bij ieder belangrijk dichter, ongeacht of hij metrisch of ritmisch, rijmend of rijmloos, gebonden of losser te werk gaat. Het zal wel allemaal veel minder te maken hebben met dergelijke uiterlijkheden (óók in het volstrekt rijmend en metrisch gedicht!) dan met het spanningsveld waarbinnen de woorden, die in de eerste plaats klanken zijn, naast elkaar worden gezet, eikaars echo of tegenstem vormen, associaties of dissociaties oproepen en aldoor viseren naar het onuitspreekbare. Maar daar is het Daisne nooit om te doen, dat overschrijdt duidelijk de romantisch-realistische, versimpelde weergave van zijn sentimentele werkelijkheid.

Na de lectuur van Daisnes *Verzamelde Gedichten* is het voor mij duidelijk dat Daisne geen dichter, wél een heel dichterlijk man was. Ik wil dit bewijzen door zijn eigen werk te confronteren met zijn traditionele versleer: ritme, metrum, anti-metrie, enjambement, maar vooral rijm en beeldspraak. Ik wil m.a.w. proberen aan te tonen dat Daisne eigenlijk geen 'métier' heeft, dat hij bijgevolg geen vakman is! Dat wist ik onderhand al wel, maar het is erger dan ik dacht: in het hele boek, zowat 300 gedichten omvattend, heb ik géén enkel vlekkeloos gedicht aangetroffen. Ofwel deugen mijn normen niet. Ofwel is Daisne géén dichter. Het kan ook best dat hij eigenlijk wél een dichter is, maar zichzelf de das heeft omgedaan door een bepaalde soort 'poëzie' te wil-

len schrijven: volstrekt gevoelsmatig, versimpeld tot en met, aan handen en voeten gebonden door het rijm. Maar daarbij is hij vaak amechtig wat het ritme betreft, stuntelig in de formulering terwille van de metriek, onhandig in de beeldspraak. Misschien heeft hij gemeend dat zijn gedicht op die manier volkser, begrijpelijker zou zijn, maar het is hem ontgaan dat poëzie pas goed is, als het directe gevoel 'gesublimeerd' wordt. Is het hem eigenlijk wel ontgaan? In het gedicht 'Heimwee' (244) schrijft hij:

Eens zag de schoonheid bleek.
Dank zij de poederkwast
scheen zij van puur albast.
Haar blik bracht je van streek.

Nu loopt ze bruin van billen,
een slordig stuk natuur,
met vette mond te gillen.
Je denkt: God, blus die schuur!

O heimwee naar weleer,
naar trotse lippen, teer
gestift, geparfumeerd,
subliem gesublimeerd.

Daisnes schoonheidsopvatting is 'gesublimeerd', suggestief, al gaat hij daarvoor ook meteen terug naar het verleden. Voor wie zijn werk goed leest is het trouwens zonder meer duidelijk dat hij een aartstraditionalist is. Een platonisch traditionalist: schoonheid is voor hem het onwezenlijk, onaanraakbaar, magisch-realistisch beeld van de vrouw op een filmscherm. Maar àls hij weet heeft van dit 'sublimeren', dan ligt m.i. het feit dat Daisne faalt als dichter hierin: dat hij twee ongelijkwaardige grootheden: de volkse realiteit en de sublimering ervan heeft willen samenbrengen, alsof ze aan elkaar gelijk waren. Dat hij daarin faalt is evenwel m.i. minder een inhoudelijk als wel een verstechnische kwestie, een kwestie van 'versleer', jawel.

Daisnes grootste zwakheid ligt inderdaad op het vlak van de rijmnood en -dwang (belangrijke dichters doén vondsten dankzij het rijm!) en van de beeldspraak. Over enjambement en anti-metrie hoeven we nauwelijks te spreken: Daisnes gedicht brokkelt uiteen in losse verzen en het metrum is nadrukkelijk aanwezig, zelfs als dreun. Vooraleer een aantal verzen uit zijn *Verzamelde Gedichten* aan een nader onderzoek te onderwerpen, wil ik graag eerst een volledig gedicht kiezen, 'Het Komfoortje' (43), dat dateert van ongeveer 1943 en dat ik tot Daisnes beste gedichten reken:

Komfoor, klein ding, doch groot gedicht,
voor als de zon slaapt in de winter,
achter de regenwolk daarginter,
en 't waait, en sneeuw aan 't venster ligt:
van vuur, van licht!

Het is een hoopje draden maar,
goedaardig voortbeweeg van slangen,
die aan een kroon van ijzer hangen.
Een stopcontact. Een schakelaar.
Wat dingen maar.

Doch ben je ziek en heel alleen,
en brult december om de huizen,
en stolt het water in de buizen,
en valt de nacht, en welt geween -
kruis dan die draden en dat ijzer,
en wacht: een stroom van ver vandaan
zal allengs aan het glijden gaan,
met zacht gesuis als in een geiser,
en geur als van het kaarselicht
waaraan zich Kerstboomnaalden schroeien;
uit 't ijzer zullen Rozen bloeien,
en in de Kroon een Vergezicht:
het Vuur, het Licht!

Het doodgewone is hier onderwerp van poëzie, lang voor nieuw-realisten als Cees Buddingh'. Daisne zal dit wel bij Richard Minne gezien hebben, maar die had minder woorden nodig. De beschrijving van het ‘komfoortje’ is anderzijds wél sympathiek en magisch-realistisch wordt het eveneens, naar het slot toe.

Een klein wonder, inderdaad, door *‘een stroom van ver vandaan’*. Daar komt het kerstmotief dan bij kijken (een sentimenteel motief, dat Daisne graag aanwendt) en dan vervluchtigt zijn gedicht in het deïsme van de Hoofdletters: Kerstboomnaalden, Rozen, Kroon, Vergezicht, Vuur, Licht. Wie had dit van zo'n klein ding verwacht, schijnt Daisne te willen vragen. Maar heeft hij dan niet gezien dat zijn komfoortje van pure gezwollenheid uit elkaar is geploft? Evenwel is Daisnes gedicht zelden zo diepzinnig - en als het dit wordt, waarschuwt hij meestal de lezer. Toch wil ik nog even bij ‘Het Komfoortje’ blijven. Rijmenspel en beeldspraak zijn nl. niet in orde (Daisnes rijmen staan op het niveau van veel hedendaagse Noordnederlandse sonnettendraaiers, maar dit doet er hier niet toe). De eerste regel al: *‘Komfoor, klein ding,*

doch groot gedicht'. Waarom *'groot gedicht'*? Ik vermoed omdat die regel moet rijmen op *'ligt'* en *'licht'*. Geen kleinigheid tenslotte, die drie rijmen. Een andere reden zie ik echt niet, m.a.w. het is een voortreffelijke stoplap. Overigens blijkt het tegen het einde van de strofe eigenlijk een gedicht *'van vuur, van licht'* te zijn. Mij goed, maar wat betekent dit? In dezelfde eerste strofe moet er een rijm komen op *'winter'*. *'Daarginter'* dan maar. (Daisne vervormt herhaaldelijk woorden ter wille van het rijm.) De tweede strofe is in haar alledaagsheid nog de beste van het gedicht, al had de dichter eigenlijk ook een beeld dienen te vinden voor *'stopcontact'* en *'schakelaar'*, ter wille van de symmetrie. In de derde strofe *'brult december'*. Mij goed, al was de ui-klank van 'huilt' beter geweest, maar Daisne zal het br-geluid van koude willen suggereren hebben, tenminste, ik hoop het. Maar de wind 'brult' nu eenmaal niet, dat doen wolven evenmin en er is in dit beeld een associatie met hongerige wolven in de winter. Het vers *'en stolt het water in de buizen'* vind ik qua beeldspraak volstrekt fout: in december heeft de stad Gent blijkbaar geen drinkwater en wat een ramp als de dooi dan intreedt! Maar *'buizen'* moet rijmen op *'huizen'*. Vandaar! Een realist dient evenwel weet te hebben van loodgieterswerk. Verder staat daar ook nog *'en welt geween'*. Afgezien van het sentimentele karakter van dit versdeel, is ook dit beeld onmogelijk: tranen zijn water en zullen bijgevolg in de kortste keren bevriezen, met die temperatuur. Tenslotte volgt dan de apotheose: het grote visioen van de hoofdletters. Het gedicht, dat zich zo sympatiek heeft aangediend, blijkt niet bestand tegen een meer indringende analyse. En dan ben ik nog niet eens op lelijke verzen ingegaan zoals *'voor als de zon slaapt in de winter'*. Taalslordigheid, hoor ik zeggen. Ik geloof het niet, het is poëtische onmacht. Johan Daisne kende zijn 'métier' niet. En hij is ongetwijfeld ook de dupe geworden van zijn beperkte poëzieopvattingen:

> *Voor mij is 't rijm vooral de rem*
> *die als bemoeilijking van 't schrijven*
> *verhindert proza te bedrijven*
>
> *als men wil kaarten met groot slem.* (222)

Daaruit komt, me dunkt, tot uiting dat Daisnes verzen eigenlijk maakwerk zijn. En dat voor hem het rijm eigenlijk 'een rem' was, een rem die hij uit onmacht niet in positieve zin heeft kunnen hanteren, wat belangrijke dichters altijd hebben gekund. Om te bewijzen dat Daisne daartoe niet in staat was, heb ik een aantal strofen en verzen uit zijn hele werk geëxcerpeerd. Ik had ook andere strofen en/of verzen kunnen nemen. Ik ben begonnen bij het begin van zijn *Verzamelde Gedichten*, waarmee ik meteen aantoon dat Daisnes wens *'meer bedreven'* te mogen worden *'in 't zingen van dezelfde wijs'*, een vrome wens is gebleven.

Ze had een flitsend oog, een teint van rijpe olijven,
een kleurig plagepak van fladderend azerbaidzjan...
De lucht hing zwart achter de stralend witte badpaleizen,
en zonstrak lag de zee met oudzilveren blank. (18)

Afgezien van de overdadige adjectieven en samenstellingen, die er staan terwille van het metrum (in ieder geval woorden als *'plagezak'* en *'zonstrak'*) zijn er de vergezochte rijmen of liever assonanties, die in Daisnes vroege werk vaak het rijm vervingen.

En 'k ben geworden vat van koele vrede.
Mijn hart heeft peis nu met het uurwerk op de schouw.
'k Bewaar geen hoop papier meer tegen rede,
en allen die ik liefgehad heb zijn getrouwd. (22)

Het beeld van het *'vat'* is vrij ongelukkig en wat betekent die *'hoop papier () tegen rede'*? Natuurlijk een rijmwoord op *'vrede'*.

Je bent, en je bent permanent,
sinds je gekomen bent, de zachte,
door niemand als door mij gekend,
de achtergrond van mijn gedachten.

Je bent, zolang het licht me schendt,
de dagen door, achter mijn jachten,
de tent waar zich mijn ziel naar wendt,
de verre grond voor als 't zal nachten. (48)

De rijmdwang is hier zo flagrant dat je rustig over rijmelarij kunt spreken. En wat dan verder te denken over *'de achtergrond van mijn gedachten'*, over de beelden *'mijn jachten'*, *'de tent...'* en *'de verre grond...'* Natuurlijk begrijp ik wel wat Daisne bedoelt, maar duidelijker dichterlijke onmacht heb ik zelden gelezen.

Zo speel ik onder de bedrijven
voor blinde die naar witte schijven
zijn laatste loze kogels schiet.

Steeds hopend dat doél mij ziet,
en mij in mijn verdroten lied,
tot als het alles licht wordt, stijve. (64)

Ik wil me heus niet vrolijk maken over Daisnes gedichten, maar die *'stijve'* maakt het me erg moeilijk. En wat te denken over die kerel die voor blinde speelt en *'mijn verdroten lied'*? Zo kan ik nog een tijdlang doorgaan. Ik citeer dan maar, zonder kommentaar, een aantal flagrante voorbeelden van rijmelarij:

Zo makte ik langzaam uitgeklaagd.
En zwak nog, bang, werd dit mijn krukke:

het leven antwoordt ongevraagd.
Leef het, en 't zal je lukken. (75)

Het zomert en de zon soms dondert,
en elke nacht tel ik tot honderd
om 't wonder dat de goede schoot
der aard wat saam hoort niet afzondert:
Moeder mijn leven, Moederken mijn dood! (145)

Coedige Pa met lok en baard,
Ma in een oudzomers katoentje,
en Mond hun kortgeknipt kapoentje
tegen de zonnebloemengaard. (164)

En 't sluitlied van die term is
een luidgekeelde kermis,
bier, wafels, patatfriet
en foto's die je schiet! (191)

September in de avond... mist...
zodat een mens zich haast vergist
en denkt: oktober, en nog later.
Een witte eend drijft op het water. (245)

Het is zo stil, doodstil in huis.
De zomer zwijgt, de winter ook.
Slechts nu en dan, met zacht gesuis,
slaat even aan de oliestook. (280)

Ik zag je in een thriller, wild en teder,
in mijn zaterdagavondbioscoop,
en ik tril nog: het kon allicht niet wreder,
die sluipmoordbloedbadgeweerloop. (283)

Soms kijkt hij op: stond de tijd stil?
Kraait nu de klok nooit meer koekoek?

En door zijn leden loopt een ril. (293)

Het leven is een bioscoop
waar eeuwig bloeit de heliotroop:

bloem van verlies en wederdoop. (295)

Het bloed zag rood, maar was dat beter
dan 't regettweder in het raam?
De kamer rook wel ziek: die ether!
Toen pakte zij haar spullen saam -

't was reeds voorbij - en lachte lief:
vanavond krijgt u reeds de brief.
Het klonk zoveel als: goede moed!
Hij zag haar stevig lopen door de morgen. (318)

En wat moeten we denken van de volgende voorbeelden van beeldspraak:

vaak hád je oog een rand van rouw (67)

Geboren op een maandag, om elf uur.
Gelijk een werkmansweek was ook mijn leven. (242)

Daar liep zij nog, het trotse kind,
met ogen donker als het lint
van al mijn schrijfmachinezinnen. (243)

Aandoenlijk zwikte haar leest op haar voet. (259)

Kraait nu de klok nooit meer koekoek? (293)

Of dit monumentale:

Al was het loon maar een kwartfrank,
daarmee zal 't je wel nog eens lukken
schrijvend te zitten voor de plank
aan nog een biefstuk uit je flank.
Goddank, Goddank. (110)

Of dit:

> *U bent dus levend, Onze Heer;*
> *m ziet bescheiden op ons neer,*
> *u, het door ons gewonde kalf,*
> *én onze zalf.* (232)

Ik heb mijn excerperend werk nog niet eens grondig doorgevoerd... En daarbij te bedenken dat deze poëzie van Johan Daisne door bekende uitgeverijen op de markt is gebracht. Mijn conclusie: Johan Daisne is geen dichter, hij is zelfs geen handig rijmer. Voor wie geen literaire normen aanlegt, mogen zijn verzen dan nog sympatiek en charmant zijn, ik heb nu eenmaal geen andere dan literaire normen. Overigens heeft Daisnes poëzie zich ook altijd als literatuur aangediend! Daisne had inderdaad beter rijmloze dagboekbladzijden geschreven, hij heeft zich aldoor laten ringeloren door het rijm. En dichterlijk, d.w.z. lyrisch bewogen, zou hij ook in die prozastukjes geweest zijn. Ongetwijfeld had hij dan, zoals in enkele van zijn prozaboeken, *'met groot slem'* kunnen kaarten.

Vanop de achterflap van zijn *Verzamelde Gedichten* kijkt Johan Daisne me vol aan: een overernstig gezicht, een van de droevigste gezichten die ik ken, met een frons van hoofdpijn en vermoeide ogen. Hij schijnt me te vragen waarom ik zijn poëzie zo genadeloos heb afgewezen. Hij was ongetwijfeld een volstrekt goed mens, zoals ook uit ander werk van hem blijkt. Maar kunst appeleert aan andere normen. En wie die zgn. 'levenskunst' tot onderwerp van zijn kunst kiest, loopt het gevaar geen kunst meer te bedrijven.

WILLY SPILLEBEEN (Westrozebeke 1932), volgens Marnix Gijsen een fel onderschat auteur, schreef romans, essays en gedichten. Zijn boeiende autobiografische roman *Steen des aanstoots* (1971) kreeg zelfs heel wat extra-literaire aandacht. Zijn voornaamste romans zijn *De vossejacht* (1977) en *De levensreis van een man* (1982). Hij schreef een belangrijk essay over Martinus Nijhoff *De geboorte van het stenen kindje* (1977) en essays over o.a. J.H. Leopold en Ida Gerhardt. Hij vertaalde werk van o.a. Pablo Neruda en Federico Garcia Lorca.

Eindnoten:

(1) R.F. Lissens, *De Vlaamse Letterkunde*, Elsevier, 1967, p. 244.
(2) Idem, p. 245.
(3) B. Kemp, *Tussen gisteren en morgen*, Heideland, 1963, p. 37.
(4) B. Kemp, *Johan Daisne*, Helios, 1967, p. 6.
(5) A. Demedts, *De poëzie van Johan Daisne*, in *Verzamelde Gedichten*, Orion, 1978, p. 7.
(6) A. Demedts, *Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, Story-Sciëntia, p. 255.
(7) Idem, *Encyclopedie.*
(8) Idem, *Verzamelde Gedichten*, p. 8.
(9) B. Kemp, *Tussen gisteren en morgen*, Heideland, 1963, p. 37.
(10) A. Demedts, *De poëzie van Johan Daisne*, in *Verzamelde Gedichten*, p. 8.
(11) Idem, p. 7.
(12) Johan Daisne, *Versleer in vogelvlucht*, in *Persoon en Gemeenschap*, Antwerpen, mei 1956, pp. 3-7.

Carlos Tindemans *Het leven als charade. Ambivalentie in Johan Daisnes dramatische pogingen*

De pogingen van Johan Daisne om zijn verbaal-narratieve virtuositeit ook via het dramatische handwerk tot een bestemming op de planken van het theater te gebruiken, zijn beperkt gebleven tot een korte periode in zijn creatieve leven. Weliswaar heeft hij later enkele luisterspelen vervaardigd maar, bij alle thematische aandacht die zij, in te schakelen in het totale oeuvre, ongetwijfeld verdienen, domineert daarbij toch meer de conjunctuur van het werk-opbestelling dan de zelfverantwoording van de inhoud of het uittesten van een alternatieve medium vorm. Dat Johan Daisne zich tot het drama aangetrokken heeft gevoeld, is bijgevolg, binnen het panorama van zijn oeuvre, verrassend, in elk geval opvallend; dat hij er vrij vlug mee opgehouden is, vormt een tweede aspect van nader onderzoek.

Tussen 1942 en 1944 schrijft Johan Daisne vier toneelstukken, alle vier aangekondigd als 'toneelspel in drie bedrijven'; het allereerste, *De Charade van Advent* (Manteau, Brussel, 1942) krijgt nog een voor- en een naspel mee. De drie laatste, *Veva, Het zwaard van Tristan* (creatie KNS Gent 4 nov 1944, regie M. Van Vlaenderen), Tine van Berken (creatie 19 febr 1945 door Gentse studenten, regie Johan Daisne) worden als 'een toneel-trilogie' gepubliceerd met de bombastische eigencitaat-titel *De liefde is een schepping van vergoding* (Manteau, Brussel, 1945). Het debuut van Johan Daisne, *De Charade van Advent* (creatie KNS Gent 19 dec 1943, regie M. Van Vlaenderen) werd 'zoo verbijsterend nieuw (geacht), dat ze geen vergelijking kan doorstaan met om het even wat reeds op ons toneel werd vertoond'.(*)

(*) cfr *Laagland*, 5e jg nr 50 (11 dec 1943), p3. De auteur (V.E.) wijst L. Pirandello als inspiratiebron aan: 'Daisne houdt echter al zijn menschen normaal, maar is alleen zoo behendig een tooneelstuk in een ander tooneelstuk te schuiven, wat hem heel wat mogelijkheden opent o.m. om alles in de grensstreek tusschen waarheid en droom te plaatsen en aldus ineens een bepaald gunstige atmosfeer te scheppen voor "de vonk". Het wordt als een alchemistische proef: de echtste, meest reëele ingrediënten worden samengebracht, maar door het wonder der catalyse wordt getracht een "bovenwerkelijke" vonk te verwekken. Dit toneelwerk van Daisne sluit dus volledig aan bij zijn voorgaande romans, en kan als "fantastisch-realistisch" worden bestempeld.' In nr 3 (15 jan 1944, p 7) van hetzelfde nationaalsocialistische weekblad staan 'Nabeschouwingen' waarvan de toon heel anders is; het stuk heet thans 'iets schimmigs, iets dat geen toekomst kàn hebben, omdat het vastzit aan een reeds verleden en geleden periode der literaire productie. (...) We doorzien zijn verouderde procédés, zijn "vieux jeu". We kennen dat alles van den tijd van het mislukte avant-gardisme waar Piscator een twintigtal jaren geleden te Berlijn een geestelijk ontwortelde gemeenschap mee begoochelde en dat men daar, evenals trouwens te Moskou, overboord gooide, zoodra er in Duitschland eenerzijds de volksche gemeenschap geboren werd, en in Rusland den vasteren tred der revolutie dwaze excessen, ook in de literatuur, uitroeide. Vlaanderen is wel achterlijk maar Daisne heeft het toch onderschat. We danken voor zijn afkooksel van Pirandello, Shaw, Molnar e.a.; voor zijn geestelijke acrobatie, ze is oninteressant; voor zijn nihilisme en zijn skepsis, ook al is de pil zoo dik verguld: ons volk is goddank, nog in diepste wezen, te gezond om zich door dergelijke oostersch-magische dranken het brein te laten benevelen: het heeft Daisne met zijn "Charade" den rug toegekeerd! Eén les is uit het geval te trekken: dat er in de praktijk van ons tooneel iets hapert; dat er een instantie blijkt noodig te zijn die controle vooraf oefent op de op te voeren stukken, aangezien het mogelijk is dat direkteuren - in dit geval Bruggen - zich om een of andere reden zóó schromelijk vergissen, dat den gezonden volksgeest ondermijnende stukken kunnen aan de beurt komen.'

Deze Pirandello komt niet uit de lucht vallen. Daisne zelf heeft er zelfrefererend op gezinspeeld in *De Charade van Advent* (p 18), herhaald in *Tine van Berken* (p 255), al badineert hij ook met erudiete voorkennis met betrekking tot E.T.A. Hoflmann (*De Charade van Advent*, p 31 en 41). Wie niet op deze rechtstreekse signalen afgaat, ontdekt uiteraard in heel dit dramatische oeuvre het motief van de dubbele identiteit, in *Het zwaard van Tristan* enigszins anders aangepunt als de opsplitsing in lichamelijkheid en idee. Levensgroot staat daarmee ook het probleem uitgetekend of deze Pirandello-inspiratie louter overname van vormoplossingen inhoudt dan wel of dat ook aan te wijzen valt in de thematiek en het wereldbeeld waarvoor deze vorm als geschikte presentatielijst gehanteerd wordt.

De trilogie opent met een voorbericht aan de lezer (p 5) waarin een merkwaardige opvatting van Daisne met betrekking tot de verhouding drama/theater tot uiting komt: *'Een toneelstuk lezen, of er naar kijken, is niet hetzelfde; het eerste is nog literatuur, het tweede pas dramatiek. Vandaar het noodzakelijke verschil tussen de lees- en speeltekst van een zelfde stuk; de eerste moet proberen op letterkundige manier weer te geven, wat de tweede buiten de schouwburg mist. Dit boek brengt de leesteksten van drie stukken; de speeltekst of zgn. "brochure" is daarvan een passende inkorting, die berust bij de schouwburgen waar de stukken werden gecreëerd.'* Uiteraard moet deze bekentenis binnen haar tijdskader gerespecteerd blijven. Dat Daisne echter het theater opvat als aanschouwelijke literatuur, is, binnen de ontwikkeling van het wereldtheater bekeken, zelfs op dat moment van schrijven een inderdaad verouderde opvatting. Hoe hij overigens verbaal weet op te vangen wat als rolexpressiviteit en als interactie van de per-

sonages alvast de eigen bestaanswijze van de theatervoorstelling conditioneert, is niet uit te maken; duidelijk wordt wel dat hij meent de ontbrekende dimensie van de voorstelling in deze leesteksten talig neer te leggen.

Van bij zijn debuutstuk is er in Daisne een bipolariteit vast te stellen. Enerzijds neemt deze tekst (en de volgende teksten wijken van dit aspect niet af) afstand van niet enkel de tijdscontext waarin de auteur schrijft maar vooral toch van elke verwijzing naar een buitenliteraire werkelijkheid; de historisch-maatschappelijke situatie blijft volstrekt afwezig. Daisne reikt strikt-privéthemacomplexen aan; het vermoeden dat deze auteur bij middel van zijn motieven escapisme bedrijft, valt niet te onderdrukken. Anderzijds hebben alle personages in deze dramateksten, ingebed in de eigen constructiewerkelijkheid van het plot, onmiddellijk van doen met de drijfveren en de ervaringen van het tijdeloze verschijnsel mens. De onmiddellijke participatie aan de actuele verwarring van de mens in een in toenemende mate onleefbaar geworden wereld staat centraal; Daisne houdt zich constant bezig met de concrete problematisering van de tijdgenoot. Tussen deze twee oriënteringen, de uitsluiting van de chronologische realiteit en de verbijzondering van de psychische tijd binnen het bewustzijn van de actualiteit van de mens, komt er geen verbinding tot stand; de verzoening van de twee contrastieve feitelijkheden gebeurt niet en zelfs de potentiële inherente spanning wordt niet gethematiseerd. Is dit opzet bij Daisne? Of resignatie? Valt dit onder te brengen in een aanwijsbaar wereldbeeld waaruit zijn mensconstructie binnen het drama gevoed wordt?

Het resultaat van deze latente maar niet-bekende dualiteit is bestendige ambivalentie. De vervreemding van het individu in een veel te schetsmatige maatschappelijkheid is frappant; daartegenover staat telkens de idolisering van de filmromantiek, als instrument van geprefabriceerde verbeelding waarmee de leegte van de eigen ervaring succesvol te compenseren valt, als verweer tegen de grauwe en eigenlijk onbegrepen realiteit. De versmelting van dit bewustzijn en het surrogaat gebeurt evenmin. Elk stuk van Daisne verdwijnt tussen de persoonsanalyse-als-perspectiefloos-doel-op-zich en de mythisering van het verlangen-als-wensperspectief over zijn eigen literaire rand. Het individu blijkt onbeleerbaar; ervaring bestaat in de confirmatie van het ononderdrukbare binnenverlangen. Een esthetische formule maakt zich zelfstandig. Tegelijk blijkt ook het hulpeloze onvermogen een vigerende feitelijkheid te wijzigen, om te buigen, positief te maken. Het theater wordt aangewend als instrumentele poging om deze onherhaalbaarheid van de levenservaring in spelconventie alsnog mogelijk te maken; de re-enscenering van de eigen levensloop definieert deze dramateksten.

Daisne schrijft zichzelf als auteur een onmogelijke opdracht toe. De permanente angst voor de herhaling van de mislukking in het privé-leven leidt tot de artistieke behoefte de reproduktie van zichzelf als laatste mogelijkheid te zien

doorheen de lange reeks van vallen-en-niet-meer-helemaal-overeind-komen toch nog zoiets als helderheid in het eigen wezen te realiseren. De poging blijft vergeefs, het leven gaat door op zijn vertrouwde zelfsmislukking toe; maar de poging verschaft althans enige opluchting. De goeddoende pijn van het zelfbeklag, de therapeutische vreugde om de zelftoegevoegde verminking, de vruchteloosheid van de winst. Daisne dwingt keer op keer zijn personages in hun rol, manipuleert hun ervaarbaarheid, sluit zelf te veroveren perspectieven hermetisch af. De illusie van de omkeerbaarheid wordt telkens geloochend, het verleden is niet te corrigeren, het leven verloopt hoofdzakelijk regressief. Daisne projecteert de hypostasis van het voorbije, bevriest het onveranderbare, wint daardoor ook meteen de willekeur van het herhaalbare. Subjectiviteit als onmogelijkheid, rol als enige opdracht.

Het leven wordt afgespiegeld als repetitie van het statische, de zelfbevestiging van het ik. Daisne probeert de afbeeldbaarheid van het individu in diens constitutieve bestanddelen; de potentie wordt telkens gesuggereerd maar de concrete afwerking is kennelijk onmogelijk. Elk levensbeeld blijft essentieel onaf; herkenning is uiteindelijk uitgesloten. Deze opvatting is nauwelijks een ideologisch model, beslist geen filosofisch ontwerp, helemaal geen zelfstandige esthetische mimesis. Het drama bestaat uitsluitend als ervaringsexempel. Het ik is niet de wereld, maar de wereld is slechts herkenbaar vanuit het ik. Elk individu is een opgedeelde, gefragmentariseerde existentie, in zijn absoluutheid verwisselbaar, plaatsvervangend, heel erg broos en kwetsbaar. Hij deelt deze zelfstandigheid-in-onafhankelijkheid met andere iks. Het bewustzijn van de onvoltooidheid en de onmogelijkheid deze situatie te wijzigen, is aanleiding tot permanente zelfvervreemding die juist het kenmerk is van de individuele identiteit.

De intensiteit van de persoonlijke ervaring van deze onvolledigheid bepaalt de graad van de identiteit; existentieel én dramaturgisch wordt daarmee echter wel de identiteit van de dramatische rol in het personage omschreven. De geslachtsrol en de opgedrongen functie in een maatschappelijk relatienetwerk houden het ik gevangen, leggen het aan banden binnen het cliché van het vooroordeel. Het theatrale rol-ik wordt expressiebeeld van het vrije zelfbestaan mede mét en door het bewustzijn dat de existentie onaf is en dat ook zal blijven. Identificeerbaar wordt, vanuit dit wanhopige interpretatiemodel van de auteur, het ik alleen in een kring van toekijkers, in de conventie van het theater. De dramatische zelfanalyse heeft deel aan de verantwoorde uittekening van het rol-lot van de personages; in de esthetische rol van het theatrale ik herkent het individu, op de scène en in de zaal, zichzelf.

Drama-schrijven is bijgevolg voor Daisne in hoge mate zelfenscenering bij middel van de schrijfhandeling; toeschouwer zijn is zichzelf de gelegenheid gunnen zichzelf te herkennen. Een immanent deel van dit drama dat de scène als model van zelfbeeld opvat, blijft de hang naar didaktiek. Programmatisch,

vanuit de horizon van zelfexpressie, negeert Daisnes drama de fatale beschikking en onveranderlijkheid; tegelijk is elke dramatekst ook de anticipatie van de theatrale nabeelding waarin deze beweeglijkheid van het ik als gerepresenteerde existentie, gereproduceerde herhaling van zichzelf bestaat. Het drama bevat zijn eigen levenswijze leerstellingen; het theater weet daar voor Daisne niets wezenlijks aan toe te voegen. Logisch en niet te ontwijken volgt daaruit Daisnes intuïtieve opvatting van de dramatische creativiteit als nutteloze, niets toevoegende, enkel mediaal-andere herhaling. Ik heb het vermoeden dat, naast conjuncturele oorzaken die zijn dramatiek toch niet zo geliefd deden zijn dat een intense voorstellingspraktijk daaruit voortkwam, Daisne de overbodigheid van het theater voor zijn dramatiek heeft ingezien; en dat hij er daarom mee opgehouden is. Hij verlengde, zichzelf verminkend en alvast de aspiratie als dramatisch auteur onderdrukkend, de pauze tot een levenslange stilte.

In deze existentieel toch boeiende maar wegens de ingebouwde resignatie buiten de tragische implicaties gehouden dramatiek bestaat het dramatische handwerk als taal-spel. Drama als lawine van taal-invallen, scenische retoriek, ingenieuze schijn; het slechte geweten lost zich op in soepele conversatie. Taal verlengt het schuldbewustzijn door haar instrumentele ambivalentie, door haar vermogen te poseren als medium van ambivalentie. Het leven als maskerade, in houding en in stem; het zelfcitaat als esthetische code. Zo ontstaat er uiteraard geen nieuwe dramaturgie, wel spelaanleiding als talig geproduceerde opinie. De innerlijke contradicties van de mens en diens levensverhaal worden gemanipuleerd als esthetische contradicties en paradoxen van het fenomeen theater. Daisne gelooft in zijn vakkundigheid als taalinstrumentalist en componeert daarmee vorm-drama-verwante epiek. Determinerend voor deze interpretatie is het auctoriële point of view dat op geen enkel ogenblik in geen van deze drama's weet te wijken voor de eigenwettigheid van de autonome personageverantwoording. Door het spel-in-het-spel-schema dat hij met zo'n duidelijke voorkeur inlast, bekent Daisne zich tot deze manipulatorische functie als auteur; daar kan je geen dramatisch auteur mee worden, omdat enkel de subjectieve blik- en oordeelsgerichtheid van elk personage afzonderlijk in staat is dramatische concentratie en confrontatie te produceren. Daisnes eindprodukt is een drama dat een opzettelijke situatie-inadequate conversatiestijl citerend voorschrijft, de handelingen vanuit het scenario dicteert en de diepere motivering (en motivatie) van het denk- en doe-gedrag van de personages tracht te verdonkeremanen in de veilige coulissen-attitude van de superieure auteur.

De exegese van Daisnes dramatische teksten is voorlopig nog zonder hypothesen. Wat zijn zijn apriorismen? Welke deterministische illusie bepaalt zijn projectiepatroon? Dit drama zit propvol; het wemelt van verwijzingen zonder methodisch denken. De echo's van de inhoud kaatsen naar de auteur

terug; de chaos van allusies verwijst voortdurend door naar de opzet en de intentie van de auteur. Het is een virtuoos meesterschap over de taal dat echter te sterk op zichzelf berust en om zichzelf bestaat, dat vooral de realiteit maar ook de coherentie van de dramatische vorm doorbreekt, stukbreekt in een gratuit vertel- en praatspel. De personages raaskallen en redeneren in dezelfde adem; ze kwalificeren de chaos als mogelijk, als onuitputtelijk, beslist ook als slecht beheerde economie van de auteur, als te afhankelijk van vaak doldraaiende verbale inventiviteit. De zelfverontschuldiging die de tekst als lectuur wil aanbieden, suggereert veeleer het verstoppertjespelen-achter-hetwoord (en heeft Daisne ooit anders gedaan?), fragmenten van waarheid achter pseudonaïeveteit en zelfetaleerzucht, vaak een bizarre vermenging van banaliteit en levenswijsheid. Wellicht is historisch toch wel het provocatieve karakter van dergelijke conversatieknapheid extra te beklemtonen. Zo convergeren rol-concept en taalmotoriek tot handlangers van Daisnes con- en destructie van het sociale ritueel en de persoonlijke existentie. Bij alle levensidealistisch gelispel stelt Daisne een negatieve mythe voor waarvan de verleidelijkheid de fundamentele machteloosheid van de mens zich te organiseren en te leven tegelijk uitdrukt en maskert. Het individu zit als in drijfzand vast in een werkelijkheid waarvan het de rechtvaardiging en in een spel waarvan het de vorm betreurt en betwist. De werkelijkheid wordt opgelost in spelatomen, het ideaal in flarden van illusie. Er is geen uitweg mogelijk dan in de paradoxale dispersie binnen de gesloten kring, de verspilling van communicatieve pogingen die niet verder reiken dan tot schilfers van betekenis en spaanders van levensproblemen, gebundeld in de structuur van het non-systeem waarin enkel de volle aandacht krijgen de paradox, de tegenspraak, de willekeur, de onmacht. De onbewuste kritiek van de verwarde tijdgenoot, de bewuste expressie van een wereld die haar coherentie misloopt resulteren in een drama dat, naar vorm en idee tegelijk ontregelend-experimenteel en teleurstellendbehoudend, de toeschouwer opslorpt en van zich afwijst in een halfopzettelijke- halfgevreesde afbeelding van de actuele mens perplex tegenover de onherkenbare aspecten van het beeld-van-zichzelf.

De creatieve factoren in Daisnes levensvisie zoals in dit drama op te tekenen, zijn een synthese van een ideaal en een neutraal element; het is samen te vatten in een compromisloos verlangen het leven te ‘verklaren’ (zowel verhelderen als begrijpen), een of ander waardensysteem te vinden dat de relativerende zelfcontrole van de intellectuele zelfanalyse harmonisch-logisch verbindt met de horizonloze passie. Leidt dit tot enig evenwicht? Daisne slaagt er niet in een zin in het leven te vinden tenzij die van de wensdroom, het escapistische avontuur, de zelfpromotie in de verlangde intensiteit. Is hij daarom op het theater toegestapt? Is hij er daarom tevens uit weggelopen? Zijn cognitieve vermogen, meer evocatief dan analytisch uitgedrukt, leidt hem tot de creatie van theatrale mogelijkheden die tegelijk door planning en toeval gedomineerd

blijven. Niet de ethische gedragsprincipes vallen op, niet de zin van het leven haalt de bovenhand; onlesbare aspiraties worden slechts ervaarbaar in de emotieve intentie, soms als speelse ironie, vrij vaak, beslist te vaak als nihilistische pose van freewheelend intellect. Ambiguïteit als watermerk. Deus-ex-magica.

CARLOS TINDEMANS (Zwijndrecht 1931). Doctor in de Letteren en Wijsbegeerte aan de RU Gent. Doceert theaterwetenschap aan de Universitaire Instelling Antwerpen. Werkte tussen augustus 1980 en 1981 met een wetenschappelijke opdracht in Nederland. Publiceerde *Mens, gemeenschap en maatschappij in de toneelletterkunde van Zuid-Nederland, 1815-1914* (1973). Theaterredacteur *Streven*.

Anne Pries *Johan Daisne als slavist*

Toen Johan Daisne in de jaren dertig in Gent sociale en economische wetenschappen studeerde, volgde hij daarnaast onder meer een cursus Russisch bij professor Josif Taitsch. In die tíjd was het iets heel bijzonders als je Russisch kende en Daisne gold daarom al spoedig als een fenomeen. Volgens Jan Schepens werd hij al meteen bestempeld als 'De eerste Vlaamse Slavianofiel'. Zijn belangstelling bleef niet alleen beperkt tot de taal, de hele Sovjetunie fascineerde hem. Alles wat hij in de periode 1934-1948 over de USSR schreef was doortrokken van een laaiend enthousiasme en van een grote sympathie voor Rusland. Pas tijdens en na zijn bezoek aan Polen, waar hij in de zomer van 1948 aan een congres over de vrede deelneemt, wordt hij kritisch, zijn vertrouwen in de oprechtheid van de Russen krijgt een flinke deuk en al spoedig zegt hij radicaal de hele slavistiek vaarwel. In *Arbeiderstoerisme*, een maandblad waarvan Herman Thiery evenals zijn broer Michel in 1935 vaste medewerker werd, publiceerde hij al in 1934 een aantal bijdragen over Rusland en de Russische literatuur. In Sept.-Oct. '34 werd er zelfs een vertaling van een fragment uit een roman van Ivan Smeljov, van Daisne opgenomen. Hij ging voor het eerst naar de Sovjetunie in april 1935, als tolk-secretaris van een groep Belgische geleerden uit verschillende faculteiten, die de reis maakten op uitnodiging van de VOKS, de sovjetorganisatie die voor de culturele betrekkingen met het buitenland zorgde. De groep stond onder leiding van professor Jules Bordet, de Belgische bacterioloog die in 1919 voor zijn werk de Nobelprijs had gekregen. Het verslag van deze reis publiceerde Daisne onder zijn eigen naam, Thiery, in het blad *Vooruit*, als een soort feuilleton, onder de geheimzinnige titel 'Stof op het Kremlin'. Deze reportage, verschenen in juni-juli 1935, is het eerste min of meer officiële werk van Daisne als slavist-Ruslandkundige. Duidelijk manifesteert zich hierin zijn geloof in het communisme en zijn wat naïeve kijk op de politiek. Wat hij hoort en ziet in Moskou en Leningrad (meer stond er niet op het programma) betrekt hij op de hele Sovjetunie; wat de officiële gidsen hem vertellen houdt hij voor de waarheid. Hij kan onmogelijk aannemen dat wat hij ziet slechts een façade is, daarvoor is hij te integer. Het merkwaardige is dat hij zelf aan het begin van zijn verslag refereert aan de bekende 'Potjomkindorpen', bouwsels van hout en karton, op last van Potjomkin, een staatsman, neergezet op de Krim, teneinde Catherina II tijdens haar reis (in 1787) een indruk van welvaart te geven. De vrees dat zijn reisindrukken versluierd zullen worden door een Potjomkineffect wordt de lezer onmiddellijk door Daisne uit het hoofd gepraat: *'Ik ben overtuigd dat als iemand U komt bezoeken, ge hem in het salon brengt en niet in de rommelkamer of in het gemak. (...) En daar ik genoegzaam Russisch spreek om de menschen te kunnen*

ondervragen en hun antwoorden te verstaan, heb ik op mijn eentje kunnen excursieeren en materiaal verzamelen.'

Hoe anders is in dit opzicht de houding van Henriëtte Roland Holst die na haar reis naar Rusland, in 1921 schrijft: 'Wie, na een verblijf van eenige weken in een reusachtig land, waarvan bijna geen enkele vreemdeling, die er voor het eerst komt, de taal voldoende verstaat, om een gesprek tusschen Russen te kunnen volgen, (...) durft beweren "de" waarheid omtrent eenig bepaald verschijnsel te kennen, die bedriegt zichzelf of anderen'.

Daisne begint direct na aankomst in Moskou, tijdens de autorit door de stad, materiaal te verzamelen. *'Ik zit naast de gids, een lieve jonge dame, en profiteer ervan om inlichtingen te bekomen'*. Deze lieve Natasja vergezelt Johan Daisne practisch op al zijn tochten, zowel in Moskou als in Leningrad. De lezers van Vooruit vrezen zelfs dat Daisne zich op sentimentele wijze door haar laat beïnvloeden, maar hij stelt ze gerust door een parallel te trekken met Multatuli's Fancy. Ofschoon de reportage duidelijk roze gekleurd is, staan er heel wat wetenswaardigheden in die interessant zijn, omdat Daisne zijn waarnemingen afwisselt met nuttige achtergrondinformatie. Zo vertelt hij bijvoorbeeld over de zesdaagse week, waarin er vijf werkdagen zijn en een rustdag, een systeem (ontworpen om de werkloosheid te bestrijden), dat in 1940 weer verlaten werd; de huwelijkswetgeving komt ter sprake, het gebruik om de ijverige arbeiders te belonen en de luiaards aan de kaak te stellen, het schoolsysteem, de staatsinrichting. Kortom Ruslandkunde anno 1935 in klein bestek. Mocht er al iets minder fraais te melden zijn, dan wordt er vergoelijkend over gesproken. Ik denk dat Daisne eenvoudig te aardig en wellevend was om zich negatief uit te laten over het land waar hij tenslotte als gast verbleef.

Een vast nummer op het programma was in die tijd bijvoorbeeld een bezoek aan Bolsjevo. Ook de Belgische delegatie bezocht deze in 1924 door Dzerzjinski gestichte kolonie, waar jeugdige misdadigers heropgevoed werden tot nette burgers. Uitgaande van de gedachte dat de mens van nature niet misdadig is, maan dat de omstandigheden hem tot het kwade brengen, trachtte men de delinquenten door arbeid en niet door straf tot betere gedachten te brengen. Een idee dat men in Nederland overigens al eeuwen eerder toepaste in de rasp- en spinhuizen. In Bolsjevo bereikt men opmerkelijke resultaten. De kleine werkplaatsjes van 1924 zijn tien jaar later al echte fabriekjes, de kolonie draait zelfs met winst. Hoewel 9 à 10 procent van de misdadigers onverbeterlijk blijft, toont de overgrote meerderheid oprecht berouw over de vroegere levenswandel en het resultaat van deze therapie is dus zeer gunstig te noemen. Daisne schrijft uitermate positief over zijn bezoek aan Bolsjevo. Dat doet André Gide trouwens ook, als hij in 1936, één jaar later dus, deze instelling bezoekt. Hij maakte zelfs mee dat de bekeerlingen in het openbaar hun zonden beleden en openlijk getuigden van hun herwonnen levenskracht. Maar

Gide besluit zijn reportage met de woorden: ‘Je ne sais si dans d'autres pays, l'homme serait aussi malléable’.

Zo'n zinnetje aan het eind geeft te denken. Zulke zinnetjes ontbreken in Daisnes verslag. Hij is niet erg kritisch. Je kunt gerust zeggen dat hij dweept met de Sovjetunie en met alles wat daar gebeurt. In die tijd was dat geen uitzondering. Het communisme werd toen door veel intellectuelen en kunstenaars als een werkelijk ideaal gezien. Tot deze meelopers of fellowtravelers horen bijvoorbeeld ook Jan en Annie Romein, Romain Roland, Bernard Shaw, Picasso, Lion Feuchtwanger, om er maar eens een paar te noemen. De reeks kan zonder moeite worden uitgebreid.

Het was pas na de oorlog, in 1946, dat in het Westen op grotere schaal bekend werd wat er zich onder Stalins bewind allemaal heeft afgespeeld. Maar op Daisne hebben deze negatieve berichten in eerste instantie geen invloed gehad.

In de zomer van 1939 maakte hij opnieuw een reis naar de Sovjetunie, ditmaal gecombineerd met een bezoek aan Berlijn en Warschau. Van deze reis zijn ons geen bijzonderheden bekend. In elk geval is het zeker dat Daisne ook toen een positieve houding aannam tegenover wat vroeger het bolsjevisme werd genoemd.

Gedurende de oorlog stagneerden zijn activiteiten op slavisch terrein, maar kort daarna, in 1947 verschijnt er in Gent ter ere van het 800-jarig bestaan van de stad Moskou een geïllustreerd boekje, getiteld *Moskou 800 jaar*. Het is een lofzang op de stad en op de hele Sovjetunie. Daisne spreekt evenals in 1935 van het stof op het Kremlin, *‘Het stof van het onoverzichtelijke chantier dat Moskou en de ganse Unie zijn, het stof van de ophouw van een nieuwe maatschappij.’* Behalve een historisch overzicht van het ontstaan van de stad geeft hij zijn visie op de gebeurtenissen kort na de revolutie, de burgeroorlog en de vreselijke hongersnood. Daarbij kiest hij zonder meer partij voor de bolsjeviki. De oorzaak van alle ellende moet volgens Daisne gezocht worden bij de Witten en in het buitenland: *‘De soviëtregeering had echter (na 1917) nog jaren lang te kampen tegen de binnenlandse agenten van het behoud en tegen de buitenlandse interventen. Zij dragen de schuld ervan dat de bevolking van Moskou, welke in 1917 ongeveer 2 miljoen bedroeg, in 1918 achteruit was gelopen tot 800.000 zielen en dat in 1920-21 een verschrikkelijke hongersnood uitbrak.’*

Natuurlijk schenkt Daisne de nodige aandacht aan de tweede wereldoorlog en aan de heldhaftige houding van de Moskovieten in die tijd. Geëmotioneerd spreekt hij over Hitler, *‘de gek van Neurenberg’, ‘een stapele schurk’*; Duitse troepen noemt hij *‘nieuwe Teutaanse horden’*. Ook nu verschaft hij zijn lezers allerlei informatie over de Unie in het algemeen: *‘De U.S.S.R. is geen eigenlijke “dictatuur”, zoals wel eens wordt beweerd, maar een communistische democratie’*. En verder: *‘Het communisme is een leer van broederliefde, welke zij consekwent tot in het dagelijkse economische leven wil toepassen (...) Hoe zouden de Soviëts dan godde-*

loos kunnen heten, zij die precies Christenen-met-de-daad willen zijn? De bolsjeviki hebben daarom de godsdienst niet in zichzelf bestreden, maar in zover hij een aanfluiting van zichzelf was.'

In feite zegt de ode aan Moskou ons meer over Daisne zelf dan over zijn onderwerp. Het is ook typerend voor hem dat hij zijn betoog lardeert met fragmenten van volksliedjes en gedichten, die hij zelf uit het Russisch vertaalde. Daar had hij kennelijk plezier in. Hij vertaalde bij voorkeur geen proza, hij beperkte zich liever tot de poëzie, voor zover je dit dan een beperking kunt noemen. Daarbij stelde hij zich tot taak zowel de maat als het rijm te behouden. *'Ik houd niet van overzettingen die van poëzie nauwelijks meer dan proza maken,'* zegt hij ergens. Om de betekenis lijkt hij zich pas in derde instantie te bekommeren. Bovendien laat hij af en toe een passage weg, zonder dit in de tekst aan te geven. Nu moet je, zeker als het een gedicht betreft, altijd concessies doen, maar er zijn grenzen! Een vertaling waarbij de tekst zoveel mogelijk gevolgd wordt, de maat behouden blijft en het rijm vervalt is verreweg te prefereren boven rammelende rijmelarij.

Nabokov, die veel van zijn eigen werk uit het Russisch in het Engels heeft vertaald, en onder meer ook Poesjkins 'Jevgeni Onegin', noemde het mathematisch onmogelijk om bij het vertalen van een gedicht het rijm te behouden. Ter illustratie van Daisnes werkwijze koos ik twee van de door hem uit het Russisch vertaalde gedichten. Het eerste is een kort gedicht van Boenin, uit 1917; het werd vrij willekeurig gekozen. Om aan te tonen dat de inhoud door Daisne nogal gewijzigd werd, geef ik een uitsluitend metrische vertaling erbij.

We liepen naast elkaar; ik dorst
niet lang te staren in je ogen:
ons prille hart was met de vorst
dier winter nog wit overtogen.

IJs smolt. We keken langs elkaar
in blanke tuinen, wolkbehangen;
je ogen, als een bloemepaar,
ontbloeiden in je smalle wangen.

Ik zag je zachte, wonde mond,
en jij mijn bange kinderogen...
Hoe zalig leeg nog was die stond,
toen, naast elkaar, we zwijgend togen!...

Als je het rijm laat vervallen, kun je de oorspronkelijke tekst dichter benaderen:

Wij liepen naast elkander, maar
Jij durfde mij niet aan te kijken,
En ons gesprek die dag in maart
Ging in de wind totaal verloren.

De wolken dreven wit van kou
Dwars door de tuin, waar druppels vielen
Je wangen waren bleek en wit
Je ogen leken blauwe bloemen

Ik keek maar liever langs je heen
Je had je lippen half geopend
De wereld was nog zalig leeg
Toen wij daar naast elkander liepen.

Deze vertaling is niet volmaakt, maar hij geeft de Russische tekst vrij nauwkeurig weer.

Uit Daisnes versie blijkt ook niet dat het gedicht rond loopt, dat het ongeveer eindigt zoals het begon. Al met al is het ingrijpend veranderd.

Het tweede voorbeeld is een fragment uit Daisnes grootste krachttoer op vertaalgebied: ‘de Bronzen Ruiter’ van Poesjkin, een gedicht dat hij voordroeg ter gelegenheid van de Vlaamse Poesjkin-herdenking te Gent op 18 mei 1937. Vooral bij dit lange epische gedicht komt hij in moeilijkheden. Hij moet heel wat water bij de wijn doen. De maat klopt niet altijd, vaak moet hij zijn toevlucht nemen tot assonantie. En het Nederlandse vers wat tenslotte is ontstaan is geen gedicht meer, erger nog, soms is het geen Nederlands meer. Wat moet je je bijvoorbeeld voorstellen bij de regels:

‘*- - - - - - - - dààr*
Op oevers weemlend van gebaar,
Verheft van torens en paleizen,
Zich 't harmonieus gevaart; een heer
Van schepen zendt de hele eerd
Naar d'overrijke aanlegsteigers;’

Ligt het aan mij dat ik het zonder de oorspronkelijke tekst niet begrijp? Om niet het verwijt te krijgen dat het hier een uit het verband gerukte zwakke plek betreft, is het misschien verstandig gewoon het begin te nemen, de inleiding of proloog, zoals Daisne zegt, waarin wordt verteld dat Peter de Grote het plan heeft opgevat om aan de Finse golf St. Petersburg te stichten (in 1703 was dat). Poesjkin schreef het gedicht in 1833.

Proloog

Hij stond, rechtop, vervuld van droom.
Op d'oever van den woesten stroom.
En staarde naar den verren einder.
Een armelijke visschersboom.
Alleen op 't wijde water, deinde.
Op 't mossig en moerassig strand
Grauwden wat izba's, lijk verbrand.
Tehuis van nooddruftige Finnen;
En over 't nevelige land
Strekte zich 't bruisend woud, waar nimmer
De zon op blonk...
En toen dacht Hij:
'Van hier zullen den Zweed we dreigen.
Hier zal een stad gesticht, ten spijt
Van den verwaten Noorschen krijger.
Hier is de stem het der natuur:
Een raam slaan in Europa's muur.
Met vasten voet aan onze zee staan!
Hierheen, langs voor hen nieuwe banen,
Komen te gast ons alle vanen -
En op het ruim zullen we féésten!'

Inleiding

Aan de oever van de woeste zee
Stond *hij*, en een geweldig plan
Liet hem niet los; hij zag de brede
Rivier zich reppen; een wrakke boot
Voer jachtig voorwaarts, in zijn eentje.
En langs de drasse waterkant
Stond her en der een zwarte hut,
Het onderdak van arme Finnen;
Het bos, waar nooit een zonnestraal
De dichte mist verdringen wilde,
Ruiste rondom.
En toen dacht hij:
Van hieruit zal ik de Zweed bedreigen,
Hier wordt een nieuwe stad gesticht
Tot ergernis van onze buurman.
Want hier moet volgens de natuur

Het venster op Europa zijn,
Een vaste basis aan de zeekust.
Hier komen langs een nieuwe route
Al 's werelds vlaggen op bezoek.
En heeft men ruimte om te feesten.

Daisne handhaaft nu slechts af en toe het volledige rijm en het resultaat is naar mijn idee niet erg geweldig. Natuurlijk klonk het vers in 1937, toen het werd gepubliceerd, minder ouderwets. Maar de harmonie van Poesjkins 'Bronzen Ruiter' wordt bij lange na niet geëvenaard. (Aleida Schot maakte in 1955 een berijmde vertaling, die ik hier nu buiten beschouwing laat, omdat dat ons te ver van het onderwerp brengt.)

In 1945 publiceert Daisne in eigen beheer *De Russische Literatuur, een geïllustreerde gids*, en in 1946 in *De Vlaamse Gids* 'De Russiese Poëzie'; beide werkjes kunnen met verschillende andere publikaties in allerlei Vlaamse tijdschriften als een aanloop beschouwd worden tot zijn hoofdwerk op het terrein van de slavistiek, een boek over 10 eeuwen Russische literatuur, *Van Nitsjevo tot Chorosjo*, dat in 1948 verscheen. Deze anthologie, *'opgebouwd als een panorama van "vroeger en thans", van "nitsjevo" (= niets) - uitroep van nihilisme, desolaatheid en lankmoedigheid - tot "chorosjo!" (= 't is goed!), de titel van Vladimir Maiakovski's geestdriftige jubileum-poëma na tien jaar Soviëtregime.'*

De bedoeling van het boek is: *'de lezer vriendelijk brengen tot het Russische boek zélf'*. Daardoor wordt het karakter van het werk bepaald. *'Naar volledigheid kan ook dit keer niet gestreefd worden, we geven de voorkeur aan het markante en aan een ruimere illustratie hiervan, door uittreksels en enkele menselijk letterkundige aantekeningen, boven meer geleerde ontledingen'*. Daisne schrijft dus voor de geïnteresseerde leek. Hij doet dit met zeer veel enthousiasme. Van een groot aantal schrijvers last hij als stimulans tot verder lezen, fragmenten in Nederlandse vertaling in. De gedichten vertaalde hij vaak zelf; voor het proza gebruikte hij werk van andere vertalers, waarbij hij verzuimde aan te geven wat nu wél en wat niet rechtstreeks uit het Russisch kwam. In die tijd bestond Van Oorschots Russische bibliotheek nog niet. Veel verhalen uit het Russisch kwamen via het Duits tot de Nederlandse lezer. Dat er van de kwaliteit van een verhaal door een tweede-hands vertaling veel verloren gaat weten we. De inhoud blijft weliswaar behouden (dat mag je dan hopen) maar de stijl, het eigene van de schrijver, gaat totaal verloren. Het is jammer dat Daisne hier geen aandacht aan schenkt. Maar goed, het is tenslotte geen wetenschappelijke publikatie. Veel onderwerpen worden daarom buiten beschouwing gelaten. Zo blijven bijvoorbeeld de Russische literaire tijdschriften, die altijd een grote rol gespeeld hebben in het culturele leven ginds, zowel voor als na de revolutie, onbesproken. De emigratieliteratuur komt niet aan bod, groepen, kringen en stromingen komen nauwelijks ter sprake. Maar er blijft toch nog heel wat over.

Hoewel Daisne er de nadruk op legt dat de Russische literatuur van voor de revolutie en die van erna vloeiend in elkaar overgaan, trekt hij in zijn boek duidelijk een grens tussen de beide perioden. Zijn literatuurgeschiedenis bestaat uit twee, ongeveer gelijke delen. Het eerste deel is getiteld: 'Nitsjevo, of de Russische literatuur in de tijd der tsaren'. Het tweede deel heet: 'Chorosjo, of de Russische literatuur sinds de Oktober-revolutie'.

'Nitsjevo' en 'Chorosjo' krijgen ieder zo'n 200 pagina's. Natuurlijk is een dergelijke verdeling niet in verhouding tot het gewicht van de beide categorieën, maar Daisne gaat ervan uit dat de lezer meer geïnteresserd zal zijn in de voor hem meest nabije periode, in 30 jaar sovjetliteratuur.

In het eerste deel komen natuurlijk alle grootheden aan bod; de keuze staat op voorhand vast. Daisne kan geen eigen selectie maken, de door hem besproken schrijvers en dichters vinden we ook in ieder ander Russisch literatuurboek, dus ook in de eveneens in het Nederlands uitgegeven *Geïllustreerde Geschiedenis der Russische Letterkunde* van de Leidse hoogleraar N. van Wijk, dat in 1926 verscheen. Toch is er wel degelijk verschil. Van Wijk bespreekt zijn onderwerp sec, academisch zou je kunnen zeggen, terwijl Daisne zijn enthousiasme op de lezer probeert over te brengen, superlatieven gebruikt en de al eerder genoemde fragmenten tussenvoegt.

Meer informatie over de persoonlijke voorkeur van Daisne vinden we in het tweede deel van het boek. Een vergelijking met Van Wijk heeft hier niet veel zin, omdat de laatste aan de sovjetperiode nauwelijks toekomt. Overigens is ook Van Wijk van mening dat de Russische literatuur volgens een continu schema verloopt. Daisne zegt dat de twee elementen 'naadloos' verbonden zijn: *'Het voorwerp van beide literaturen is steeds hetzelfde: de mens (...) Alleen de achtergrond en vandaar het algemene klimaat is anders (...) de vroegere letterkunde was een klacht en een aanklacht, ze kon niet anders dan "vemeinend" zijn, "nihilistisch" - "nitsjevo!" is de wanhopige, geëxaspereerde uitroep die er bestendig in echoot; de nieuwe literatuur is positief gericht, opbouwend, als de letterkunde van een volk dat een begin heeft gemaakt met de verwezenlijking van zijn ideaal, in een Staat tot welke, bij het eerste jubileum (1927), de dichter Maiakovski de jubelzang kon richten: "Chorosjo!" ('t is goed).'*

Ja, wat moet je daar nu als nuchtere Hollander op zeggen? Bijvoorbeeld dat Majakovski in 1930 zelfmoord pleegde en dat niet alleen om privé redenen, zoals Daisne suggereert. Boze tongen beweren zelfs dat hij als tegenhanger van zijn 'Chorosjo' het gedicht 'Plocho' schreef. (Plocho betekent slecht). Of, dat het allemaal op z'n zachtst gezegd wat propaganda-achtig klinkt? Van Wijk maakte nog net de goede tijd van de sovjetliteratuur mee. Wellicht dat hij daarom geen veranderingen constateerde.

In 1927 kwam er een einde aan de zogenaamde NEP-periode, die der Nieuwe Economische Politiek, toen het individu grote vrijheid werd toegestaan, hetgeen ook in de literatuur duidelijk tot uiting kwam in een grote verscheiden-

heid van stijlen, groeperingen en literaire experimenten. Daisne gaat hieraan voorbij. Hij deelt de dertig jaren sovjetliteratuur die hij behandelt als volgt in:

> *'a) De heroïsche jaren van revolutie en burgeroorlog, van 1917 tot 1922.*
> *b) De moeilijke jaren van de strijd tegen de hierdoor veroorzaakte ontreddering, tijdens de periode der NEP, van 1922 tot 1927.*
> *c) De gelukkige jaren van de zegevierende socialistische opbouw, gedurende de eerste drie Stalinistische Vijffjarenplannen, van 1928 tot 1941.*
> *d) De neo-heroïsche jaren van de Grote Nationale Oorlog, zoals de Russen hem heten, van 1941 tot 1945.*
> *e) De nieuwe heropbouwperiode die, sedert, moedig werd ingezet, volgens de richtlijnen van het vierde Vijffjarenplan.'*

De indeling is op zichzelf niet zo gek, maar de kwalificatie van de vijf periodes komt me akelig bekend voor: het is alsof je een sovjetboek over literatuur leest.

Je krijgt ook de indruk dat Daisnes keuze van schrijvers en hun werken in hoofdzaak wordt bepaald door wat hij noemt *'De bibliotheek der honderd beste werken der Soviëtliteratuur (1917-1947)'* een vrije vertaling van 'Biblioteka izbrannych proizvedenij sovetskoj literatury 1917-1947'. Hetgeen hij over de geselecteerde schrijvers zegt of juist niet zegt is in zekere zin interessant. Gorki noemt hij bijvoorbeeld *'de ziel en nier van de gehele soviëtliteratuur'*. Van Gorki's werken vertelt Daisne ons dat er tot 1939 reeds 38,5 miljoen exemplaren in 61 talen zijn verschenen. Dat is heel imponerend. Gorki zelf zei in zijn openingstoespraak tijdens het eerste congres van sovjetschrijvers, in 1934, dat er van de 1500 leden van de schrijversbond misschien vijf geniaal waren en dat er in totaal hooguit 45 getalenteerde schrijvers onder zouden zijn. Hij is dus blijkbaar niet zo onder de indruk van grote getallen. Terecht onderschrijft Daisne de vaderrol die Gorki vervulde ten opzichte van andere schrijvers. Gorki coördineerde naast zijn eigen werk ook het werk van schrijvers die in groepsverband collectieve kunst voortbrachten bij het bereiken van een mijlpaal of bij de totstandkoming van een groots project.

Van Sjostakovitsj weten we hoe dat in zijn werk ging. Bij de aanleg van het Wittezee kanaal bijvoorbeeld, het zogenaamde Belomorsko-Baltijski kanaal, werden de schrijvers per bus naar het werkterrein vervoerd. En dan was het kort gezegd nog maar een kwestie van vrije keuze: of men schreef een lovend artikel/gedicht, óf men mocht aan het kanaal gaan graven. Maar dat kon Daisne toen niet weten.

Andere dingen merkt hij wel op, maar hij trekt geen consequenties uit zijn bevindingen. Over Anna Achmatova, die in 1946 samen met Zosjtsjenko uit de schrijversbond wordt gezet, zegt hij niet veel. Zijn betoog komt er op neer dat wij hier in het Westen niet kunnen oordelen over zaken daarginds en dat wij dat ook niet moeten doen. Aan Anna Achmatova en Boris Pasternak wijdt

hij samen anderhalve pagina. Majakovski haalt in zijn eentje 9,5 pagina, waarbij is inbegrepen een gedeelte van de vertaling van ‘Vo ves' golos’, ‘Luidkeels’, van Daisne zelf. (In zijn essay: ‘De Russiese Poëzie’ bespreekt hij eveneens Majakovski's ‘Luidkeels’ waarbij hij de vertaling van Mr. J. Huyts gebruikt. Voor wie van zulke dingen houdt, is het bijzonder interessant deze twee vertalingen en die welke Marko Fondse maakte eens naast elkaar te leggen en de originele tekst erbij te nemen.)

Daisne bejubelt Majakovski zonder enig voorbehoud. Dat is zijn goed recht. Stalin beschouwde Majakovski als de beste dichter van zijn tijd, ‘de grootste, de meest talentvolle’ en noemde onverschilligheid jegens Majakovski's werk gewoon misdadig. Tijdens de burgeroorlog vervaardigt Majakovski in 2,5 jaar tijds zo'n 3000 plakkaten met politieke propaganda. Bovendien stelt hij zijn kunst in dienst van de strijd, hij produceert partij-poëzie en reclameleuzen. Deze activiteiten brengen een verwijdering teweeg tussen Majakovski en Pasternak, die aanvankelijk een zeer grote bewondering voor Majakovski had. Met Majakovski's dood begint er in feite een nieuwe episode in de Sovietliteratuur. Zoals ook in andere vormen van kunst wint de positieve held steeds meer terrein; het socialistisch realisme wordt de officiële kunstrichting, en wie zich aan de voorschriften niet wenst te conformeren, die kan maar beter ophouden met schrijven of zich met vertalen gaan bezighouden, anders wachten hem arrestatie, verbanning en de dood. Het is opvallend hoeveel sovjetschrijvers er omstreeks 1938 zijn ‘verdwenen’. Daisne signaleert het plotselinge stilzwijgen van en over verschillende schrijvers wel, maar hij gaat niet in op de mogelijke oorzaken van dit verschijnsel. Hij heeft wel zijn vermoedens, maar hij durft ze niet te uiten, niet tegenover zichzelf en niet tegenover zijn lezers. Daarom houdt hij zich maar zo'n beetje op de vlakte. Bij Pilnjak bijvoorbeeld. Daisne vindt hem een groot schrijver, *‘dostoiëvskiaans’*. Boris Pilnjak was een der eerste slachtoffers van de zuiveringen onder Stalin. Hij stierf in gevangenschap, in 1937. Daisne kon dit in 1948 nog niet weten omdat Pilnjak's dood pas in 1957 bekend werd. Maar toch merkt hij iets onnatuurlijks op in de stilte rond Pilnjak: *‘In de hedendaagse letteren wordt Pilniak's naam niet meer genoemd; het valt ons, vreemdelingen, moeilijk te oordelen over de redenen daarvan’*. (Over alle andere dingen valt het oordelen hem blijkbaar *niet* moeilijk.) Eveneens wordt pas in 1956 (na de val van Stalin) de dood van Isaak Babel van officiële zijde toegegeven. Babel werd in mei 1939 gearresteerd op beschuldiging van spionage voor Japan, en hij stierf ‘ergens’ in een kamp, vermoedelijk in maart 1941. Daisne laat zich ook over Babels verdwijnen uit de literatuur slechts in zeer algemene termen uit. Over Babels werk vertelt hij trouwens bijzonder weinig. Hij noemt alleen de bundel verhalen waarmee Babel beroemd werd: *Konarmija* (de cavalerie) uit 1926. De *Odesskie rasskazy* (verhalen uit Odessa), de *Evrejskie rasskazy* (joodse verhalen) en andere bundels uit dezelfde tijd krijgen geen aandacht, zijn toneelstukken evenmin en het

is heel jammer dat Daisne kennelijk niet over enige informatie omtrent Babels filmscenario's beschikte, opdrachten - vaak van hogerhand - waarmee hij in zijn levensonderhoud en dat van zijn familie kon voorzien.

Daisne besluit zijn korte Babel-bespreking aldus: *'Aangetast door malaria, kon Babel daarvan genezen. Later werkte hij op een drukkerij en als reporter. Het buitenland is verder sinds lang zonder berichten over hem.'* Toch waren er in 1948 wel degelijk allerlei alarmerende berichten over Stalins terreur in het Westen doorgedrongen. Ik heb het idee dat Daisne zo sterk met het communisme sympathiseerde, dat hij uiterst moeilijk van zijn geloof was af te brengen. Hij kon zijn idealen niet zomaar opgeven. Daarom houdt hij voorzichtig een slag om de arm en hoopt op betere tijden!

Het heeft niet veel zin om in het kader van deze bespreking allerlei schrijvers te noemen die Daisne al dan niet uitvoerig aan de orde laat komen. Wel is het interessant om te weten hoe de man van het magisch realisme nu aankeek tegen het socialistisch realisme, gepropageerd door de vereniging van sovjetschrijvers, in opdracht van de partij, die voortaan bepaalde wat kunst was en wat niet.

Natuurlijk is dit ook voor Daisne een moeilijk punt. Maar hij probeert het probleem te relativeren. Waarom zouden vrolijke boerinnen, de eerste mei en de ijverige Stachanovarbeiders niet bejubeld mogen worden? De idejnost', de ideologische propaganda, waarvan de hele socialistisch-realistische kunst is doortrokken, wordt door Daisne als iets van voorbijgaande aard gezien. Hij noemt het socialistisch realisme voorzichtig een uiting van het Russisch realisme en voorspelt dat de sovjetkunst in de toekomst niet langer sociaal-economisch en politiek gerichte kunst zal blijven, *'hoe verdienstelijk dat ook moge geweest zijn'*. De soviëtliteratuur is universeel, daar legt hij herhaaldelijk de nadruk op. De Russische literatuur en de soviëtliteratuur zijn volmaakt één, in de loop der tijden is er naar zijn mening niets wezenlijks veranderd. Dikwijls vergelijkt hij een sovjetauteur met een van diens illustere voorgangers, maar soms denk je wel eens: overdaad schaadt. Zo zegt hij van een roman van Vanda Vasilevskaja, *Prosto ljubov*, een werk uit 1944 dat hem blijkbaar sterk aanspreekt: *'Honderd en nog enkele bladzijden, poesjkiniaans zuiver, met een dostoëvskiaanse gloed van liefde van medelijden, en een wijgeur van zieleopstanding, die aartsvader Tolstoi zeker welgevallig zou geweest zijn.'* Dergelijke kryptische omschrijvingen brengen de lezer niet veel verder.

In de opvatting van Daisne is het socialistisch realisme dus een uiting van het Russisch realisme. En wat is volgens hem nu *'het vermaarde, overheerlijke Russische realisme'*? *'Dat is Aliosja Karamazov, als synthese van Dmitri en Ivan, het is de ziel, als synthese van hart en geest; het is weer de oorspronkelijke mens en tevens die van de toekomst; het is in de kunst, de dichtste benadering van de Godmenselijkheid. (...) Russisch realisme, om het volmaakt te begrijpen, moet men het woord "Russisch" door "idealistisch" vervangen, een woord waarvoor men tegenwoordig in het*

Westen meent te moeten blozen, maar dat is maar een voorbijgaande vergissing van overbeschaving.'

Om het allemaal nog beter te begrijpen geef ik ook Daisne's karakteristiek van de gebroeders Karamazov: *'Ivan Karamazov is de rede, West-Europa; Dmitri Karamazov het lichaam, het wilde Rusland; en de jongste broer, de heilige Aliosja, is beider verzoening in de ziel, Christus-Rusland, de Nieuwe Verlosser, het Volk Gods, Gemeenschap en Liefde.'*

Het is een typische Daisne-definitie. Hij verwijst graag naar Dostojevski, misschien dat hij mede daarom de Vlaamse Dostojevski wordt genoemd. Toch blijkt uit de wijze waarop hij over Dostojevski schrijft in het aan hem gewijde hoofdstuk niets van enige passie of bewogenheid. Dostojevski komt er eigenlijk nogal bekaaid af. Eerst wat biografische gegevens en dan: *'De romans van Dostoëvski zijn haastig en slordig geschreven, maar geniaal. De stof doet feuilletonesk aan; inderdaad zijn zij blijvende meesterwerken van een reus der psychologie en der sociale, wijsgerige, religieuse en mystieke gedachte. Zijn helden zijn boeven, dieven en misdadigers, bedelaars, dronkaard(s) en krankzinnigen, maar ook genieën en heiligen - de volledige mens. Zijn boeken ruiken naar de achterbuurt, het klooster en de Hemel. Ook Dostoëvski behoort tot de grote school van het Russisch realisme, subcategorie der sociale mystiek.'* Dat is alles wat Daisne over het werk van Dostojevski zegt. *Schuld en Boete* (!) en De Idioot krijgen nog drie regels, van *De gebroeders Karamazov* werd een stukje uit de een of andere vertaling opgenomen, plus de hierboven aangehaalde karakteristiek. Meer niet.

Het Russisch realisme heeft voorts, tengevolge van de oorlog, het fáctografisch realisme voortgebracht, zegt Daisne. Daarmee bedoelt hij dat veel schrijvers reportages gingen maken, oorlogscorrespondent werden. Dat is juist. De eerste jaren van de tweede wereldoorlog staan bekend als een periode van betrekkelijk grote artistieke vrijheid, van bloei. De in 1966 gestorven dichteres Anna Achmatova zegt dat ook, als ze terugkijkt op die tijd. In de reportage kon men zijn emoties kwijt; patriotische gedichten kwamen recht uit het hart. Onderwerpen als de vijand, de vrijheid, de strijd pasten uitstekend in het sodalistisch-realistisch patroon, dus de overheid hoefde nauwelijks in te grijpen, integendeel, het zogenaamde sovjetpatriotisme werd juist aangemoedigd. Maar de slinger begon door te slaan naar de andere kant: langzaam maar zeker werd het sovjetpatriotisme tegenover de decadente westerse maatschappij gesteld. Daisne constateert dit wel, maar weer komt hij met verklaringen en verontschuldigingen; zijn geloof in de goede zaak is als steeds onwankelbaar. Voor ons, in 1980, lijkt het welhaast onvoorstelbaar, dat een intelligent iemand zo lang blind blijft voor de feiten. Juist omdat Daisne zo zijn best deed om de nodige achtergrondinformatie te verschaffen (over de partij, de Orthodoxe Kerk, de Slavische ziel en de schrijversbond), heeft hij een averechts resultaat geboekt. De informatie was niet slechts roze gekleurd, ze was rood. De lezer van nu, met de kennis van nu verbaast zich over zoveel goedgelovigheid.

Maar daar komt vrij plotseling verandering in. In augustus 1948 wordt er in de Poolse stad Wroclaw, het vroegere Breslau, een vierdaags congres voor een vrede gehouden, waaraan intellectuelen en kunstenaars uit de hele wereld deelnemen. Het initiatief hiertoe ontstond in mei 1948 in Parijs tijdens een receptie van de Poolse ambassade aldaar. Daisne ontvangt ook een uitnodiging van het Frans-Poolse organisatiecomité en na enige aarzeling aanvaardt hij deze, omdat hij het zijn intellectuele en sociale plicht achtte, zoals hij zegt. Hij ging er met gemengde gevoelens heen en keerde met gemengde gevoelens terug. Hij volgde alle zittingen uitsluitend als toehoorder en hield zelf geen enkele voordracht. Thuis gekomen vond hij dat nu zijn spreekbeurt was aangebroken; hij wilde zijn indrukken opschrijven, voor zichzelf en voor anderen. Zijn verslag *De vrede van Wroclaw of een proeve van spijkerschrift op het ijzerengordijn* wordt uitgegeven te Brussel, in 1949. In tegenstelling tot zijn vroegere reportages over Oosteuropese situaties is hij nu kritisch en objectief: de roze bril is afgezet.

Aan het congres namen afgevaardigden van 45 landen deel. Ze waren overwegend *'rood'*, zegt Daisne, de niet-roden vormden slechts een kleine minderheid, *'hetgeen het harmonisch verloop en de oljectieve waarde van het Congres heeft geschaad'*. Er waren eigenlijk betrekkelijk weinig Russen, 23 man, onder leiding van Aleksandr Fadejev. Sjocholov was er ook en voorts David Zaslavski, een bolsjevik die al in de redactie van de Pravda zat toen die krant nog illegaal was. (Dit zegt Daisne nu wel, maar dat is niet juist. Zaslavski kwam in 1928 bij de redactie van de Pravda toen het blad dus al elf jaar het officiële partijorgaan was, en hij werd in 1934 lid van de partij.) Engeland, Frankrijk en Italië waren numeriek veel sterker, ieder met ruim 40 vertegenwoordigers; van de 11 Nederlanders noemt Daisne speciaal Theun de Vries en Siegfried van Praag. Onder de Belgen waren Alois Gerlo, een vroegere studiegenoot van Daisne, orthodox marxist, lid van de communistische partij en Richard Dupierreux, die destijd in 1935 ook de Ruslandreis meemaakte.

Ook nu geeft Daisne eerst de nodige informatie. Hij is een echte schoolmeester, in de goede zin van het woord. De geschiedenis van Polen, Warschau, het ghetto, de armoede en ellende, het puin van de oorlog, Daisne licht het allemaal toe. Deze keer is zijn verhaal objectief, hij bekijkt de zaak van alle kanten; hij spreekt zowel over de hartelijke ontvangst die de congresgangers te beurt valt, als over de luizen in zijn hotelkamer. Uitvoerig geeft hij verslag van de gang van zaken tijdens het congres. Hij laat een groot aantal sprekers aan het woord en geeft tegelijk zijn commentaar op de toespraken. Die commentaren zijn niet mis; fel trekt hij van leer tegen holle frasen en demagogische uitspraken van sommigen. Zijn kritiek, weergegeven in noten onder aan de pagina, is scherp geformuleerd, sarcastisch soms. Deze noten zijn veel interessanter dan de hoofdtekst. Er is een volkomen andere Daisne aan het woord, er wordt niets meer goedgepraat.

Het begint al dadelijk met de toespraak van Fadejev, die de rij opent. Fadejev schetste op zijn manier (ongetwijfeld de officieel-Russische zegt Daisne) de strijd tussen het democratische en het imperialistische kamp. De aantekeningen die Daisne bij Fadejev's 'strafrode' maakt, zijn uitgebreider dan de eigenlijke tekst. Fadejev raakt ook wel een gevoelige snaar; hij gaat tekeer tegen de Amerikaanse snertfilms, die 65 % van de speeltijd der bioscopen vullen. In de Sovjetunie worden deze films natuurlijk niet vertoond. Hoe kent Fadejev ze dan zo goed, vraagt Daisne zich af. Reizen de Russen soms naar het buitenland om naar de bioscoop te gaan? Het is bekend, zegt Daisne, dat Amerikaanse pioniers in de filmkunst de wegbereiders zijn geweest voor Eisenstein c.s. Ook weten we dat Eisenstein kort voor zijn dood *'zichzelf moest afzweren teneinde de gunst terug te proberen winnen van bemoeizuchtige politieke machthebbers'*.

Wanneer Fadejev Sartre aanvalt vraagt Daisne waar hij de wijsheid vandaan haalt. Sartre en zijn soortgenoten zullen wel niet in het Russisch vertaald zijn, en Fadejev kent geen Frans. Als Fadejev uithaalt tegen de landen die profiteren van het Marshallplan en tegen de 'grote en kleine Beneluxen' vraagt Daisne zich verontwaardigd af wat daar nu zo misdadig aan is. Maar het meest ergert het hem dat de Russen de normale betekenis van de woorden verdraaien, bijvoorbeeld wanneer zij spreken over het 'volksdemocratische' Polen, Tsjechoslovakije, etc. Ilja Ehrenburg die in *Van Nitsjevo tot Chorosjo* een omstreden figuur wordt genoemd - door het Westen 'publicity-boy nr. 1 van de USSR', 'miljonair uit het rode paradijs' en door anderen 'moffenvreter en yankee-hater'; door Daisne 'jood, Rus en cosmopoliet' - krijgt nu ook het nodige te horen. Destijds zei Daisne: *'De oplossing der paradox moet waarschijnlijk in het meesterlijke schrijverschap van deze al te actief in de hedendaagse werkelijkheid arbeidende kunstenaar worden gevonden, wiens grootheid nochtans allen moeten erkennen'*. In Wroclaw zoekt Daisne niet meer naar een oplossing voor alle tegenstrijdigheden die hij waarneemt. Hij verzoekt om namen en feiten, wanneer Ehrenburg met beschuldigingen komt. *'Met apodictische aantijgingen is de vrede niet gediend'* zegt hij. De 'burgerlijke barbaarsheid', die zich volgens Ehrenburg manifesteert in een overvloed van ijskasten, auto's, stereotype films, schuine comedies en psychologische romans wordt door Daisne sarcastisch getoetst aan de 'Russische barbaarsheid', die zich uit in kolchozen, komsomols, propagandafilms en geleide letteren.

De geleide letteren, de artistieke onvrijheid, waar Daisne vroeger liever aan voorbijging, wordt nu door hem fel gehekeld. Hij wijst erop, dat de situatie in de Sovjetunie op dit punt is verslechterd: *'Uitstekende kunstenaars, eerst officieel geprezen en daarna officieel gelaakt, worden er uitgesloten omdat hun kunst niet meer voldoet aan de normen (in casu het "anti-formalisme"), opgelegd door een politicus als de onlangs overleden partijsecretaris Andrei Zjdanov'*. Daisne ziet nu waar het socialistisch-realisme toe leidt. De kunst ontstaat niet meer uit de intuïtie

van de kunstenaar, maar wordt van buitenaf geïndoctrineerd door de economische en politieke wetenschappen. *'De bastaard, verwekt door de gedwongen tegennatuurlijke paring van deze kostbare, voor het heil der mensheid zeker onontbeerlijke, maar uiteraard kruipende wetenschappen van het aardse, met vrije kunst, zal te langen laatste een compleet van zijn vleugels beroofd maaksel blijken.'*

Dat een kunstenaar als eerste en voornaamste opdracht zou moeten hebben politieke denkbeelden te propageren is belachelijk. Dat is een der grootste ideologische dwaasheden van deze tijd, zegt Daisne: *'ze lijkt mij al zo onzinnig als het verlangen of de order, het vraagstuk der wereldvrede te laten oplossen door een voetbalelftal'*. Daisne kon niet vermoeden dat zo'n dertig jaar later in het ruimdenkende Westen wel degelijk voetballers zouden worden ingezet voor politieke doeleinden. Het kan verkeren!

Vier dagen duurde het congres. Daisne is teleurgesteld: *'Het hele congres is neergekomen op een eenzijdige campagne tegen het Amerikaans kapitalistisch imperialisme, zonder te onderzoeken of daar geen Russisch communistisch imperialisme tegenover staat'*. Aan het slot wordt er een resolutie aangenomen die door de overgrote meerderheid van de deelnemers wordt ondertekend, ook door Daisne. *'Om blijk te geven van mijn goede wil'*, en ondanks de bezwaren die hij had tegen enkele paragrafen, met name die waar sprake is van het bevorderen van de *'vooruitstrevende cultuur'* en van het instellen van een censuur, hoe mooi het ook geformuleerd mag zijn.

Daisne besluit zijn boek met een gewetensonderzoek, gevolgd door een belijdenis: *'Mijn vrede van Wroclaw'*. *'Ik ben geen politicus'* zegt hij, *'mijn vak ís literatuur'*. Ik ben een sociaal voelend mens, *'ik kleef het Socialisme, sensu lato, aan'*. Voor mij is er geen enkele noodzaak een beroep te doen op de dialectischmaterialistische filosofie van Marx, *'welke ik betwistbaar acht en met name eenzijdig, overdreven en schadelijk'*, omdat het zoals elk dogma en fanatisme niet alleen het vrije denken belemmert, *'maar de richtige rede verkromt tot een vicieuse cirkelgang'*. Hoewel de aanhangers van het Marxisme op het congres in de meerderheid waren gaat Daisne ervan uit dat alle deelnemers verstandige, eerlijke en goedwillende mensen zijn. Toch is hij teleurgesteld over het feit dat er zo weinig bespiegelend werd gedacht. Er werd voortdurend veroordeeld in plaats van geoordeeld. Telkens klonken er leuzen, ideologische propaganda. De resolutie die tenslotte door bijna iedereen is ondertekend was niet meer dan een vaag geheel van algemene begrippen en afgeronde bewoordingen, zodat je zonder noemenswaardige bezwaren je naam eronder kon zetten.

Daisne geeft toe dat hij in zijn kritiek op de Sovjetunie scherper is geweest dan je zou verwachten van de auteur van *'Van Nitsjevo tot Chorosjo'*. Daar geeft hij dan de volgende verklaringen voor:

1) *'In* Van Nitsjevo tot Chorosjo *was het om de letterkunde te doen.'*

Dat is niet helemaal waar. Omdat de sovjetliteratuur door de partij geleid en gebruikt wordt gaat zijn redenering niet op.

2) *'Wanneer stelsels en toestanden zich mogen veroorloven te evolueren, ev. te hypertroferen, hebben wij het recht en de plicht onze zienswijze er over te herzien, ev. onze goedkeuring te besnoeien.'*

Dit is zeer wezenlijk. Daisne moet voor zichzelf erkennen dat er van het communistisch ideaal maar weinig is terecht gekomen. Zijn droom is niet gerealiseerd. Weliswaar zegt hij niet: ik ben teleurgesteld en ik moet daarom mijn mening omtrent de Sovjetunie en wat daar mee samenhangt wijzigen, maar hij bedoelt het wel, ofschoon hij zich wat afstandelijk uitdrukt.

3) *'Aangezien het democratische kamp het zwakst vertegenwoordigd was op het Congres te Wroclaw, heb ik het, ten bate van het eerlijke evenwicht en de objectieve volledigheid, bij moeten springen met een steun die het progressistische kamp zeker niet meer nodig had.'*

Dit is natuurlijk een drogreden, waartegen gemakkelijk allerlei argumenten zijn aan te voeren. Maar daar gaat het niet om.

Voor een slavist, ook nu, liggen de zaken heel anders dan voor een anglist of een germanist. Ik geloof dat je nog wel Duits kunt studeren zonder steeds op de achtergrond aan de DDR te denken, maar bij het Russisch ontkom je er niet aan om naast de literatuur de politiek in je beschouwingen te betrekken, omdat die zaken daarginds niet van elkaar los te koppelen zijn. De officiële soviëtliteratuur bestaat slechts bij de gratie van de partij. De ondergrondse literatuur dankt haar ontstaan, zij het indirect, ook aan hetzelfde systeem.

Je kunt evenwel het systeem afwijzen en toch het literaire product wat er hoe dan ook uit voortkomt bestuderen, vertalen, waarderen of verwerpen.

Voor Daisne was dat niet mogelijk. Misschien was hij te veel een gevoelsmens. Toen hij tot de slotsom kwam dat het communisme ontaard was in een dictatuur voelde hij zich verraden. De kameraden hebben hem in de steek gelaten! Ontgoocheld neemt hij afscheid van zijn communistische idealen en hij staakt meteen radicaal zijn werk als slavist.

> *'Ik heb mijn lidmaatkaart gescheurd - barbaar! bandiet! -*
> *en de twee helften allebei omhoog gestoken.*
>
> Ik wil van oude noch van nieuwe dwingelanden,
> ik wil van héél de wereld en één Heiland zijn!
> ik weiger het geluk, geschonken op commando,
> dat met granaten waakt achter een rookgordijn!'
>
> (Uit: *De Rode Trein*)

Geraadpleegde literatuur

Jeroen Brouwers, 'De Vlaamse Dostojevski en de vergetelheid', *Kladboek* pp 150-161, Amsterdam 1979.
Edward J. Brown, *Major Soviet Writers*, essays in criticism. London, Oxford, New York 1973.
Ivan Bunin, *Stichotvorenija*. Leningrad 1956.
Johan Daisne, (Herman Thiery) 'De administratieve indeling van de UdSSR', *Arbeiderstoerisme*, Mei 1935, pp 74-75.
Johan Daisne, (Herman Thiery) 'Beelden van Matoesjka Moskva of Moedertje Moskou', *Arbeiderstoerisme*, Sept/Oct 1934, pp 273-275.
Johan Daisne, (Herman Thiery) 'De Kaukazus en zijn Zanger Michaiel Joerjvietsj Ljermontof', *Arbeiderstoerisme.* Sept/Okt 1934, pp 276-277.
Johan Daisne, *Het kruid aan de balk*, een bussel gedichten, Brussel (1953).
Johan Daisne, *Moskou 800 jaar*, Gent 1947.
Johan Daisne, *De Russiese Literatuur*, Gent 1945.
Johan Daisne, 'De Russiese Poëzie' in *De Vlaamse Gids*, 1946 XXX pp 235-248.
Johan Daisne, (Herman Thiery) *Stof op het Kremlin*. Reportage van een studiereis in Sovjet-Rusland. Gent 1935.
Johan Daisne, 'De universaliteit der Russiese Literatuur', *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 1946, pp 205-210.
Johan Daisne, (F.V. Toussaint van Boelaere, Achilles Mussche, Herman Thiery) *Poesjkin 1837-1937*, Bescheiden bloem bij de mooie kroon door Vlaanderen gelegd op het hulde altaar van een Universeel genie, Brugge 1937.
André Demedts, *Johan Daisne*, Brugge 1962.
Dr. A.M. van der Eng-Liedmeier, *50 Jaar literatuur in Sowjet Rusland*, tussen visioen en satire, Hilversum, Maaseik 1967.
Lion Feuchtwanger, *Moskau 1937*, Amsterdam 1937.
André Gide, *Retour de l'U.S.S.R.*, Paris 1936.
J. Holthusen, *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*. München 1978.
Bernard Kemp, *Johan Daisne*, Antwerpen 1974.
Literature and Revolution in Soviet Russia, 1917-62. (Max Hayward, Leopold Labedz, eds) New York, Toronto 1963.
Vladimir Majakovski, *Luidkeels*, vertaald door Marko Fondse, Amsterdam 1979.
Alexander Poesjkin, *De Bronzen Ruiter*, vertaald door Aleida Schot, Amsterdam 1955.
Jan Schepens, *Johan Daisne*, Antwerpen, 1946.
Gleb Struve, *25 Years of Soviet Russian Literature (1918-1943)*, London 1944.
Uit Sowjet-Rusland. Beelden en beschouwingen door Henriëtte Roland Holst, Rotterdam (1921).
N. van Wijk, *Geïllustreerde Geschiedenis der Russische Letterkunde*, Amsterdam 1926.

ANNE PRIES (1936) begon op 35-jarige leeftijd aan de Leidse Universiteit Slavische Taal- en Letterkunde te studeren. Voltooide bij Prof. Karel van het Reve haar studies in 1978. Publiceerde enige artikelen over Lidia Tsjoekovskaja in het tijdschrift *Tirade* en in het Ruslandbulletin. Zij vertaalde een roman van Leonid Lichodejev *Ik en mijn automobiel* en van Valentin Raspoetin o.a. *Vlucht naar de wouden*. Is als medewerkster verbonden aan het Documentatiebureau voor Oosteuropees Recht van de Juridische Faculteit te Leiden.

Dirk Michiels *De filmatiek of film als levenskunst*

> ‘Le cinéma, c'est la machine à refaire la vie’
> Julien Duvivier

Er zijn makkelijke en moeilijke films; er zijn films van ontspanning en inspanning, intellectuele films en commerciële films. Johan Daisnes ‘filmatiek’ leert zowel het ene als het andere waarderen: *‘als het met liefde en vaardigheid is gemaakt, kan alles ons verrijken, ook door zijn afwisseling’*, schreef Daisne.[(1)]

Voor mij ligt een selektie van ‘De Periscoop’: intrigerende filmkritieken van Johan Daisne. Films die door de doorsnee filmpers gekraakt werden, vonden in zijn beschouwing genade; opgehemelde filmgenieën werden door hem ontheiligd. Ik doorblader kriskras het stapeltje filmessays: vreemd toch hoe Daisne Vadims films loofde[(2)], Resnais en Bergman zinken deed[(3)]. Daisnes oordeel is als een uiterst gevoelige seismograaf, die gemoedstrillingen en geen modegrillen registreert: Vadim ervaart hij als een geraffineerd estheet, die met een onaanvechtbaar klassiek meesterschap het werk van de klassieke meesters trouw blijft en er zijn eigen toets aan toevoegt. Bergman veroordeelt hij als een vals genie voor halfdaze critici en snobs-meelopers, Resnais als een vervelend, pretentieus, opzettelijk onuitstaanbaar modernist. Krasse uitspraken, want de hedendaagse filmappreciatie wil het net andersom. Ik begin opnieuw te lezen, ervaar hoe een geest van droom en avontuur Daisnes filmliefde voedde. Eenvoudig en vlot met een detaillistische aandacht voor het verhaal, vertelt hij zijn kijkervaring. De ongemene precisie van de schriftuur neemt je al vlug in haar greep: Daisne vertelt niet zomaar na, hij schrijft. In zijn filmbeschrijving wordt het beeld woord, en roept het woord beelden op. Je leest en voelt tegelijkertijd de geëxalteerde spanning van een zaalvol biosgangers gefascineerd door bewegende beelden op een doek...

En dan is er het *Filmografisch lexicon:* alfabetisch gerangschikte auteursnamen, met vermelding welk boek door wie, waar, wanneer en met wie verfilmd is. Opnieuw die twijfel: waartoe dient dit benediktijnerwerk? Voor mij ligt een tweede rariteit: een internationaal lexicon dat geen gelijke op de boekenmarkt kent en waarvan je het nut moeilijk duiden kan. Opnieuw verrast Daisnes aandacht voor alle aspecten van het filmproces, de enige mogelijkheid om tot een verantwoord inzicht in de cinematografie te komen. Het *Filmografisch lexicon* vult inderdaad een leegte: hebben filmlexica doorgaans uitsluitend aandacht voor vedetten en/of kineasten, Daisne verlegt het accent naar de scenarioschrijver, de cinegrafist of de kinematurg, zoals hij hem graag noemde. Wie is de filmauteur, vroeg Daisne zich terecht af: de vertolker, de kineast of

de scenarist. Tegenover een filmkritiek die eerst de vertolker en later onder invloed van nieuwe stromingen de kineast als filmauteur poneert, plaatst Daisne zijn filmatiek én zijn filmatisch werkapparaat. Zowel de filmessays als het lexicon, dat er een onmisbaar instrument van uitmaakt, zeggen veel over de mens Herman Thiery: aan de basis van zijn filmatische beschouwingen ligt zijn sentimentele relatie tot het doek, aan de basis van het lexicon zijn belangstelling voor de verhouding film-literatuur gekoppeld aan zijn encyclopedische ijver. Johan Daisne had een eigen, trefzekere maatstaf om films te waarderen. Maar niemand volgde zijn spoor. Hij stond alleen: een filmatieker tussen filmcritici, een filmromanticus tussen filmstructuralisten?

Film als 'toverlantaarn': de sentimentele grondslag van de filmatiek

'In de eerste jaren van de bioskoop, heette het volk de nieuwe kunst "lantarenmuziek", een verbastering van "lanteme magique"... En inderdaad, dagelijks beleeft ieder ze weer zelf: het leven van de film, is de film van ons leven. Dat is het oude geluid van elke nieuwe lente. Lantarenmuziek, schoner dan toekomstmuziek.'[4]

Herman Thiery leerde het filmmedium kennen op een ogenblik dat de Hollywoodiaanse droomfabriek volle zalen lokte. Film als massaal beeldvermaak in een overdruk paleis met een dwepende volkse sfeer vormt de eerste strukturele voorwaarde tot een filmatische kijk. In de glitterbioskoop brandde immers 'de toverlantaarn van het leven' (benaming ook van Daisnes latere Gentse filmklub). Daisnes fascinatie voor het doek, dateert uit deze periode. Film is voor hem a priori een grootschalig spektakel, beleefd door een entoesiaste massa. Door zijn beweeglijkheid in ruimte en tijd, is de film een cosmopolitisch avontuur, gericht op droom en vermaak. Johan Daisne eigende het filmmedium ontegensprekelijk een vermakende funktie toe: ver-maken betekende voor hem een vernieuwd, beter mens van de kijker maken, hersteld van alles waarmee de dagelijkse sleur hem bezeert[5]. Deze droomkino huppelde de tien- of elfjarige Herman Thiery *'overzenuwd'* door de schittering die komen zou aan de hand van zijn vader binnen. Na de vizie keerde hij echter *'zum Tode betrübt'* huiswaarts. *'Op de terugweg naar huis, langs de stille huizenrijen, de lijnrechte vaart, de roerloze boulevards, voelde ik me gruwelijk...'*[6] Hij vroeg zich af of de film toch niet een beetje 'echt' was, maar kreeg prompt te horen dat het slechts om een verhaaltje ging: alleen omdat het door mensen uitgebeeld werd leek het echter dan bijvoorbeeld een boek. Deze uitleg kon de jonge Daisne niet bevredigen: hij klampte zich vast aan de ervaring dat de spelers en hun spel één ogenblik voor hem en de andere biosgangers een onloochenbare realiteit waren geweest. Het ogenblik dat ze op het doek verschenen en zulke magie uitstraalden dat iedere kijker in hen geloofde: de flits van de toverlantaarn. Uit pure drang om op te tornen tegen de vergankelijkheid en het

momentele van het filmbeeld, besloot hij de film op papier te zetten: *'Op een van die ellendige zondagavonden, nam ik na een filmbezoek het besluit ook iets te doen. Het verhaal was dus niet waar, maar de film was echt, hij bestond, ik had hem gezien. Dat kwam doordat Eileen Sedgwick, wanneer ze geen thee dronk, hem had gespeeld, gemaakt. Welnu, ik wilde meespelen, helpen maken. Dan zou ik niet meer op een aarde lopen waartegen de hemel aan scherven gevallen was. Ik zou de scherven oprapen, lijmen, desnoods naar mijn zin een beetje tot een gewijzigd geheel schikken. En met papier en potlood begon ik de film van die zondag na te vertellen, met een "opener" slot.'*[7] Zo ontstond Daisnes eerste filmatische tekst als een troost voor een vervlogen tijdelijke gelukservaring. Herhaaldelijk heeft de schrijver de 'volkse' aard van de filmatiek benadrukt: zij ontstaat uit de louter natuurlijke reactie van een geestdriftig kijker, die met de sterren van het doek als uitgangspunt in zijn fantasie nieuwe verhalen opbouwt, om de herinnering aan de glitter te redden. Filmatiek ontstaat niet voor maar namens het publiek. Zij berust op een jeugdervaring, een bijna kinderlijke spontane reactie, geen intellectuele mijmerij. Dateerden Daisnes filmbeschouwingen al uit zijn schooltijd, het begrip 'filmatiek' duikt pas officieel op in 1954, toen Daisne de inleiding op een nieuw filmboek voltooide. Reeds voordien had hij een reeks filmbeschouwingen over de *'heroïsche film'* laten verschijnen. Ook naar aanleiding van de twee toonaangevende Belgische festivals, die het naoorlogse Europa opnieuw filmisch leven inbliezen en waaraan Daisne als jurylid of -voorzitter deelnam, publiceerde hij geografisch geordende filmbesprekingen.

In *Bidsnoer voor de heroïsche film* (1947), *Hedendaagse filmkunst* (1948), *Kritiek van de Kinematograaf* (1950) en *Florence en de film* (1951) gaf hij een verslag van bijgewoonde filmfestivals of ondernam hij een ruimtelijke verkenning naar de stand van het filmmedium in en buiten Europa. Wanneer in 1956 *Filmatiek of de ftlm als levenskunst* verschijnt, heeft Daisnes literaire manier van filmkijken een eigen naam gekregen. Tegelijkertijd distancieert de schrijver zich van de filmpers, die zijn vroegere filmbeschouwingen smalend had ontvangen[8]. De gebieden van filmkritiek en filmatiek werden nu duidelijk afgebakend: filmkritiek is voor-lichtend, gaat aan de film vooraf als een aperitief[9], filmatiek werkt a posteriori, ontstaat uit de natuurlijke zuiver sentimentele drang van de mens om na de filmvisie even na te kaarten, of zoals Daisne het zelf verwoordde *'de rolprent, 't opgerolde doek,.... en dat weer ingenaaid tot boek!'*[10]

Film als magisch-realisme: de platonische duiding van de filmatiek

Dat Daisne om sentimentele redenen met film bezig was, duikt in elke filmbeschouwing opnieuw op. Vanaf 1954 wordt echter de drang om zijn kijk op de film theoretisch te situeren sterker en vergezelt hij zijn filmteksten ook van een ideologische kommentaar. De reden hiervoor is moeilijk te achterhalen.

Misschien wou hij zijn lezers duidelijk maken dat het magisch-realisme dat hij in de jaren '4O in de Nederlandse literatuur had ingevoerd voortsproot uit zijn filmobsessie? Misschien omdat in de naoorlogse periode het verschil tussen zijn filmatische benadering van film en die van de filmcritici duidelijker geworden was en een verklaring nodig had? Telkens wanneer Daisne het begrip ‘filmatiek’ verklaart, verwijst hij immers naar de scherpe reacties van de filmcritici. Tot een pennenoorlog tussen de auteur en de filmpers is het nooit gekomen: alhoewel zijn filmatiek af en toe op een vrij enggeestige manier gekelderd werd in de filmpers, stelde Daisne zich altijd milderend op en misprees hij zijn kollega's niet(11). Wat niet impliceert dat Daisne hen niet kritisch zou bekijken. Integendeel: het technische aspekt van de filmkritiek genoot zijn waardering niet(12), en dat stopte hij ook niet onder stoelen of banken. Of was het als reactie op de al te theoretisch avant-gardistische kritiek, dat Daisne zijn zoveel populairdere filmkijk theoretisch fundeerde? Het lijkt me niet onmogelijk, maar de filmatiek kan ook een verklaring zijn van Daisne als magisch-realistisch auteur en ontstaan zijn uit de drang zichzelf en de bron van zijn schrijverschap aan zijn lezerspubliek bekend te maken.

Voor dit duiden van zijn filmliefde was een intellektuele reflektie nodig: deze voltrok zich binnen de Platonische denkwereld, die Daisne zo dierbaar was. Beïnvloed door Plato's dualisme, dat naast de stoffelijke werkelijkheid een zuiver ideële wereld poneerde, ervaarde Daisne het filmmedium als de veruitwendiging van de Platonische ideeënwereld. De verhouding van de kijker tot de vedette op het doek, was die van het ‘eikoon’ tot het ‘paradeigma’, van de onvolkomen afbeelding tot het modelbeeld. Maar waar bij Plato de ideeën huisden in een boven-zintuiglijke wereld, worden ze bij Daisne dankzij de uitvinding van het filmmedium visueel waarneembaar: op het doek beweegt de vedette als een feilloos volmaakt beeld van de mens, als een ‘Goddelijke’(13) die het paradeigma waarneembaar maakt. Zo groeit het filmmedium uit tot de weergave van een complexe, tweeledige realiteit: op het doek ziet de stoffelijke wereld zich weerspiegeld in de ideeële. De opdracht van de filmaticus is tegelijk synthetiserend en verruimend: hij moet de inwerking van de ene realiteit op de andere duidelijk maken, hij moet film als een spiegel van het leven benaderen. Filmkijken situeert zich dus op een niveau tussen droom en werkelijkheid, tussen ‘zien en zijn’ (een variante op Plato's ‘zijn en worden’)(14). De spanning tussen ‘zien en zijn’ kan alleen opgelost worden door een participatie aan de wereld van het doek, die als exemplarisch moet bekeken worden. Een filmvertoning moet dan ook in een sfeer van geïdealiseerde werkelijkheid, in een droompaleis, plaatsgrijpen. Vandaar Daisnes harde veroordeling van filmstrekkingen die de droomilluzie opzettelijk willen doorbreken (de nouvelle vague) en de film in Daisnes visie zijn reële (magischrealistische) dimensie ontnemen.(15)

Filmatiek groeide uit tot een filosofie van het verschijnsel film; ook hier speelt

Daisnes jeugdervaring een primordiale rol: film is als een droom, maar de toeschouwer ervaart hem als echt. Droom en werkelijkheid vormen de twee polen van het menselijk bestaan, waartussen het magisch-realisme een verbinding nastreeft. Zo wil ook de filmatiek de filmwereld weerspiegeld zien in die van de kijker en peilen naar de wezenlijke kenmerken van het menselijk bestaan. Film als magisch-realistisch medium en filmatiek als synthese van het 'zien en zijn' helpen de mens een zin te zoeken voor de realiteit. De bekommernis van de filmaticus kan dus ook niet louter filosofisch blijven, maar krijgt ook een morele dimensie.

Film en moraliteit: het dynamische aspekt van de filmatiek

Het filmdoek straalde voor Daisne *'het licht der hemelse dromen'* uit, *'waarin Plato's ideeën als oervedettes praalden'*. Aan de basis van het filmatisch beleven, ligt de vaststelling dat men niet zomaar naar de bios gaat: men bekijkt een film omdat dat gelukkig maakt. Eens de film gezien zal de kijker het model (Plato's ideeën) zo dicht mogelijk proberen te benaderen. De tweeëenheid tussen film en leven, maakt rechtstreeks deel uit van de magisch-realistische ervaring: de vedette is niet alleen een filmartieste, zij beïnvloedt ons leven. Droom en daad worden zo tot een onontwarbaar kluwen verbonden. Daisne citeert op dit vlak graag de uitspraak van Tati: 'Les possibilités d'ouvrir une terrasse sur la vie et d'en faire connaître toutes ces richesses, fait partie, il me semble, des multiples utilisations du cinéma'.

Al van kindsbeen af, had Herman Thiery film als een opvoedend medium leren kennen. Bovendien mocht hij alleen naar de film als beloning voor zijn onberispelijk gedrag, waardoor het filmbezoek zelf al als een morele beloning of het filmverbod als een morele sanktie werd gehanteerd. Zo lees je vaak in zijn teksten, dat hij als kind slechts zelden naar de bios mocht: elk bezoek moest hij verdienen; dan ontving hij een plechtige bon 'goed voor een bioscoop', die hij echter bij de minste afkeuring weer verloor[16]. Ook koos zijn vader altijd een film uit met opvoedende waarde en mocht de jonge Herman nooit alleen naar de bios.

Als gevolg van deze situatie, had Daisne al van jongsaf aan oog voor de verhouding film en moraliteit: een film was pas 'goed' als hij gelukkig maakte. Zijn voorkeur ging uit naar een kunstige film met een geestelijke waarde; film moest de kijker de mogelijkheid bieden om indrukken van het leven te verzamelen, die zijn bestaan zouden vergezellen en verrijken. Toch was Daisnes ethiek op een andere leest geschoeid dan die van de filmliga's die in diezelfde tijd ontstonden. Bij hem heerste het sterke vertrouwen dat een esthetisch verantwoorde prent (dit wil zeggen een magisch-realistische film) ook moreel aanvaardbaar was. Zo trok Daisne de bewering dat de meest realistische film

als meest suggestieve kunstvorm ook de gevaarlijkste zou zijn, sterk in twijfel. Voor hem werd het filmmedium door zijn zintuiglijkheid ook een objektieve kunstvorm. Zo bleef Mariene Dietrich voor hem *'een artistiek gemodelleerd droombeeld van de estheet Von Stemberg, die wel zijn ziel, maar nooit zijn zinnen in lichterlaaie bracht'*[17]. Een geraffineerd estheticus huldigt door zijn magisch-realistisch aanwenden van het filmmedium ook het ethische, was Daisnes leuze. Op basis hiervan interpreteerde hij Vadims *Liaisons dangereuses* als een even morele film als *Quo Vadis of The Robe*, beide Bijbelse films, alhoewel louter katholieke filmkringen hier een totaal andere mening op nahielden. Daisne prees het alluderende in de oude films: Greta Garbo en Mariene Dietrich genoten zijn verering als waardige vertolkers van de lichamelijke en geestelijke tweeëenheid en als magisch-realistische vedetten, van wie de rollen ook door hun levenswandel werden bevestigd.

Waar hij in zijn bespreking van vooroorlogse films dit evenwicht tussen ethiek en esthetiek gemakkelijk terugvond, blijkt hij later veel meer moeite met zijn moreel waarde-oordeel te hebben. Zo verwerpt hij het genre van de misdaadfilm op louter ethische gronden (*'een verwerpelijk onding'*), alhoewel hij Henri Decoins *Dortoir des grandes* esthetisch een modelfilm in het genre vindt[18]. Hij zwaait de lof over Wylers *The Collector* (een eigen beleving, een prachtige film) maar stelt op het eind van zijn bespreking vast *'dat het veel schoonheid in een brok morbieds, immoreels is'* en *'er dus ergens iets hapert'*[19]. Voor Daisne was de vrees dat het filmmedium een gevaarlijk iets zou worden, als het zich losmaakt van morele remmingen onmiskenbaar reëel. Het magisch-realisme werkte alleen wanneer de intimiteit slechts gealludeerd werd.

Film en literatuur: filmatiek als close-seeing

Filmatiek is van een louter subjektieve behoefte om de film 'na te vertellen' of rond een 'open' einde voort te fantaseren uitgegroeid tot een filosofie van het magisch-realistische verschijnsel 'film'. Filmatiek is geen filmkritiek, ook geen filmgeschiedenis: zij is minder voorlichtend dan de eerste, minder panoramisch dan de tweede. Filmatiek zou men een filmkritiek a posteriori kunnen noemen: een lektuur-na-de-film, die ook leesbaar is voor wie de film niet gezien heeft. Wie een prent filmatisch bekijkt, transponeert de beelden naar hét leven en onderzoekt wat die bepaalde film door zijn tweeëenheid tussen droom en werkelijkheid over het leven te vertellen heeft. Zo wordt de filmatiek een soort close-seeing van de aanschouwde beelden, een bevriezen van het beeld met behulp van woorden. Uit Daisnes jeugdervaring bleek dat dit de enige mogelijkheid was om de magisch-realistische gelukservaring, die de kijker overvalt tijdens de filmvisie zelf, te bewaren. In die zin voelt de filmaticus zich ook archivaris: pellikule is immers broos en vergaat, filmarchieven heb-

ben het moeilijk om kopieën ongeschonden te bewaren. Navertellen is een veel goedkoper middel om de film voor het nageslacht te behouden: een filmatische beschouwing over film groeit zo uit tot een beeldende weergave van het geziene met de middelen van de literatuur[20]. Filmatiek wil niet alleen de momentele magisch-realistische eigenheid van de film vatten, maar ook door de literatuur de ziel van het celluloid redden en de vergankelijke pellikule vervangen door tekst.

Filmatiek is een bedrijvigheid van 'doek tot boek'. Ook een aanvulling op filmkritiek en filmhistoriek: filmkritiek beperkt zich immers tot 'film', filmatiek schrijft ook over allerlei naar aanleiding van die film; filmgeschiedenis synthetiseert en schematiseert, filmatiek is een breedvoerige, vlot leesbare en duurzame bijdrage tot de geschiedenis van de filmkunst.

Deze opvatting klikte vrij goed met die van de preutse vooroorlogse films, maar belemmerde ook Daisnes visie op latere films. De auteur voelde zich dan ook gedwongen in latere tijden dat dualisme tussen ethiek en esthetiek op te geven, wat niet afneemt aan het feit dat film voor hem 'levenskunst' bleef, een hartstochtelijk avontuur van de eeuwige waarden en onwaarden van de mensheid.

Net door zijn zuiver literaire bestaansvorm, neemt Daisnes filmatiek een eigen positie in binnen de filmliteratuur. Zij is immers literatuur op zich, die beschouwend vertelt over het leven. De dramatiek van de filmkunst, poogt zij in epiek of lyriek om te zetten; het beeld wil zij omvormen tot woord.

Daisne gelooft in de literaire stimulans die van het doek kan uitgaan: in zijn visie op film is het scenario belangrijker dan de techniek. Voor Daisne is de schrijver van een film, de scenarist dus, de ware auteur. Filmatiek roept zich ook op als verdediger van het scenario als nieuw letterkundig genre, dat zich situeert tussen toneelwerk en roman. Tegenover de filmkritiek die de kineast centraal stelt, plaatst Daisne de scenarist als belangrijkste schakel in de filmschepping. Alhoewel hij beweert *'alle medewerkers in ere te houden van de bij uitstek collectieve filmschepping die de film is'*[21], duikt in zijn besprekingen vaak een minachting voor de filmtechniek op. Hij noemt haar *'de keuken van alle kunst, waar geen wijs kunstgenieter gaat rondneuzen'*[22] of verwacht geen vernieuwing meer op dit gebied: film is technisch uitgeschoold[23]. Voor Daisne was een film een beeldroman, een romaneske kunst. De beste film is dan ook die waar superieure literatuur superieure filmkunst wordt. Een visie die volledig indruist tegen die van de nouvelle vague of louter politieke filmers. Als picturaal (Daisne hield van het Engelse woord 'pictures') dramatische kunstvorm laat film persoon en personage vervloeien. De nouvelle vague en de politieke film hebben die vereenzelviging vervloekt. Op een raakgebied tussen film en literatuur gaat de filmaticus op zoek naar de mens: hij wil nagaan hoe fictie werkelijkheid wordt. De filmatiek beperkt zich dus niet tot

de artistieke en esthetische kenmerken van de zevende kunst, maar wil de film literair verwerken en rekening houden met alle levenswaarden van het magisch-realistische veld: de religieuze, de sociale, de pedagogische, de morele...[(24)]. Daisne schrijft zijn 'filmatiekjes' als letterkundige memoires aan een biosbezoek.

Filmatiek als uiting van romantiek

Met zijn wens tot herintegratie van de film in het leven, en zijn belangstelling voor alle zelfs onderling tegenstrijdige levenswaarden, vormt de filmatiek een tegenpool voor de precieuze systematisering die onze tijd en ook de filmkritiek en -historiek kenmerkt. Daisne opteert voor film als één geheel met het leven. Hij verwerpt een zuiver technische, een louter mechanische benadering. In het filmmedium prevaleert de droom op de techniek; door hem blijdschap, ontroering, bezinning te schenken, wil de film de mens verrijken op een emotionele manier. Voor Daisne doet film een greep op de dingen die het leven in zijn diepste essentie beheersen: niet verwoordbare emoties, denkbeelden en dromen kunnen via het filmbeeld uitgedrukt worden. Door zijn arationele kijk op de zevende kunst, wordt Daisnes filmatiek een voorwerk van tegencultuur.

In zijn filmteksten verzoent Daisne de cultuurgebieden met elkaar, heft hij de tegenstellingen tot een grotere eenheid op. Het vertrouwen dat Daisne in de film stelt om de totaliteit van het leven uit te drukken, is romantisch. Zijn benaderingswijze ontstaat uit fascinatie voor het leven en fascinatie voor het doek, waarop dat leven afgedraaid wordt: filmatiek smeedt levens- en filmfilosofie tot één geheel samen. Maar in een klimaat van wetenschappelijke opsplitsing in deelgebieden, klinkt Daisnes stem dissonant. De romantiek die hij predikt is een vreemde klank in onze rationele omgang met de cultuur.

Wie Daisnes filmatische tekstaanbod leest, heeft te kampen met het probleem dat filmatiek het werk van één man is; meteen wordt de overleefbaarheid van de filmatiek in vraag gesteld. Filmatiek heeft nochtans alles mee om te overleven. Wie Franse en Engelse kritieken naast elkaar leest, zal vreemd opkijken over de onderling sterk verschillende aanpak: de Franse intellektueel-sociologische benadering van film, steekt schril af tegen de populaire sterk op de story gerichte Engelse beschrijving. Daisnes filmatiek kan beide benaderingswijzen verzoenen: de auteur heeft oog voor het verhaal, levert een populaire reflektie op het filmkijken maar kadert dit in een neo-platonisch filosofisch kader. Is het te verwonderen dat de filmatiek in de States onthaald werd als 'critically acute and objective', wat 'lively reading' mogelijk maakte? Door een werkapparaat (het lexicon) uit te geven en door een louter persoonlijke filmervaring een stel criteria (morele en literaire) mee te geven, heeft Daisne

een eigen kritische filmhouding uitgewerkt met een objectieve kern: hij benadert film als een magisch medium, dat de dialoog tussen de kunst of de uitbeelding en het leven of het uitgebeelde gaande houdt. Daisnes filmatiek heeft een eigen betekenis voor de schrijver Daisne: zijn filmbeschouwingen situeren hem als magisch-realistisch schrijver en definiëren de zin van dit magisch-realisme. Maar de filmatiek heeft ook een filmkritische zin: zij transponeert de film naar het leven. Het is een manier om over film te schrijven en vooral om van film te houden.

DIRK MICHIELS (Mechelen 1952) volgde kandidatuur klassieke filologie, filosofie en moderne geschiedenis aan de UFSIA en de licentie moderne geschiedenis aan de Katholieke Universiteit te Leuven. Publiceerde het essay *Evolutie van de schoonheidsidee in de kunst* (1973). Sinds 1977 is hij als journalist bij het maandblad 'Film en Televisie' werkzaam. Sinds 1979 maakt hij deel uit van de kernredactie van dit filmtijdschrift.

Eindnoten:

(1) De Periscoop, oktober 1966.
(2) Idem, januari 1967.
(3) Johan Daisne, *De bioscopiumschuiver*, blz. 5 en blz. 57.
(4) Johan Daisne, *Lantarenmuziek*, blz. 6.
(5) Johan Daisne, *Filmatiek*, blz. XII-XIV.
(6) Id., blz. XIV.
(7) Id., blz. XV.
(8) *Lantarenmuziek*, blz. 7.
(9) Id., blz. 8.
(10) *Filmatiek*, blz. XI.
(11) *Lantarenmuziek*, blz. 7.
(12) De Periscoop, maart 1966.
(13) Id., april 1965.
(14) Titel van Daisnes filmatische bundel uit 1960.
(15) De Periscoop, januari 1967.
(16) Id., maart 1967.
Filmatiek, blz. XIV.
(17) *Filmatiek*, blz. 208-209.
(18) Id., blz. 101-103.
(19) De Periscoop, mei 1965.
(20) Id., oktober 1965.
(21) *Filmatiek*, blz. 266.
(22) De Periscoop, juli-augustus 1966.
(23) *Filmatiek*, blz. XIV.
(24) Id., blz. XIII.

Luk De Vos *The Making of a Resident. Enkele Bespiegelingen over het Schrijverschap*

In het huis van mijn vader, ergens in een half-landelijk, half-industrieel Antwerps dorpje, had ik als kleine jongen een zolderkamertje. Daarop waren twee ouderwetse boekenkasten verzeild geraakt, van de ongemakkelijke soort met glazen schuifvensters waar je geen greep op hebt en waarin je noch de boeken in het midden, noch die op de tweede rij kunt nemen zonder meldenswaardige verwikkelingen. En omdat ik geen vroegrijp jongetje was, en het boekenbezit grotendeels uit reeksen van het Davidsfonds bestond, was de keuze voor mijn lievelingslektuur eerder beperkt. Toch ben ik verhangen gebleven aan Erik de Noorman, aan Dumas' *Drie Musketiers* of aan *Baekelandt en de Rooversbende van het Vrijbosch*, 'Westvlaamsche legenden' door Z.E.H. Victor Huys (1829-1905), een oorlogsherdruk van een reeds in 1860 uitgegeven klassieker. Ook verzamelde ik de viltjes van luciferdoosjes, die ik dan in grote, afgedankte staalboeken van behangpapier plakte. Ik had een grenzeloze bewondering voor de meest indrukwekkende en mysterieuze, dus aantrekkelijke prentjes vol rovers en smokkelaars, waarvan een geel velletje met Dick Turpin mij nog steeds voor ogen staat. Het heeft mijn grinniken om de rauwe Ned Kellyverhalen in Australië of om Monty Pythons onovertrefbare Dennis More ('steals from the rich, gives to the poor') altijd met dat eigen vleugje persoonlijk gegniffel kunnen versterken. Dezelfde geheimzinnigheid en dezelfde geboeidheid overvielen mij jaren later, toen ik op datzelfde kamertje de zolang verboden, want onbegrepen gedichten van Lucebert las. En dit weet ik zeker: altijd werd mij een wereld geopenbaard, waarin ik mijn eigen fantastische reizen ondernam en invulde.

Het vreemde nu is dat de magie die ik bij deze ingebeelde avontuurlijke ondernemingen zo vaak ondervond, mij nooit is overkomen bij lektuur die zichzelf als magie bestempelde: zwarte verhalen van Roger d'Exsteyl, de 'mysterieuze avonturen' die de rode reeks van *J'ai Lu* zo ostentatief beloofde, de onthullingen in het vooruitzicht gesteld door esotere pseudowetenschappers als Louis Pauwels, Denis Saurat of Serge Hutin; en het magisch realisme, zoals het door Daisne en Lampo bedreven werd.

Dat maakte het me niet makkelijker met het nodige enthousiasme op het herlezen van Daisnes werk in te gaan. Want daar sta je als jonge wetenschapper: je wordt verondersteld én de nodige afstand te bewaren, én met argumenten te trachten een verklaring te vinden voor het blijkbaar onmogelijk overslaan van een vonk tussen Daisnes werk en mezelf als lezer, én, ook nog, een eerlijke evaluatie op te maken van dit toch officieel erkende oeuvre.

Het probleem rationaliseren is minder moeilijk. In de overtuiging dat elke lezer, de wetenschappelijke niet in de laatste plaats, niet zozeer aan interpreta-

tie doet, als eerder in funktie van al dan niet bewust vooropgezette doelstellingen teksten *aktualiseert*, d.w.z. ze dienstbaar maakt in het kader van zijn wereldbeschouwing, ze operationeel maakt, bestaat er tussen Daisnes literaire praktijk en mijn normeringssysteem een onoverkomelijke kloof. Daarom was ik er in de eerste plaats op bedacht dit veld van Daisnes 'poëtikale veronderstellingen'[(1)], die ten grondslag liggen aan zijn schrijven, te rekonstrueren, en van daaruit een verklaring te zoeken voor mijn afkeur. Afkeur, daar valt niet aan te twijfelen, die in laatste instantie van *ideologische* orde is.

Niet zonder betekenis is in dit verband Daisnes bekentenis aan Claus slechts door tussenkomst van de film tot de literatuur gekomen te zijn, want *'de film is het wonderlijkste spel met de Tijd dat ik ken, ook het aangrijpendste, afgezien van alle esthetische waarde van het product'*[(2)]. Want stadskinderen als Daisne zaten pas later *'drie-hoog-voor', 'als 'n balling in 'n ton'*[(3)], verzamelen geen luciferdoosjes. 'De helft van hun leven', schreef Urbain Van de Voorde in hetzelfde jaar dat mijn Baekelandt-versie werd uitgegeven, 'schijnen ze (de jongeren) b.v. in de bioscoop door te brengen, en hun romantische bevliegingen danken ze dan ook blijkbaar wel eens aan de draken die ze op het witte doek zien afrollen'[(4)]. Dat beaamt Daisne als hij vervolgt: *'Ik telde toen 9 à 10 jaar en was weken achter elkaar gaan kijken naar de vervolgen van de luisterrijke filmdraak:* L'Aiglonne, *naar de feuilletonist Arthur Bernède. Toen het eindelijk uit was, kwam een gruwelijke weemoed over me, die ik alleen heb kunnen verdrijven door naar papier en potlood te grijpen om 1^{o} die prent na te vertellen, en 2^{o} onder wijziging van het slot'*. Onmiskenbaar, en ondanks de gevaren die analogieredenering en veralgemening inhouden, blijkt Daisne toch op dezelfde manier, via de populaire schrijvers, tot de kunstzinnige literatuur gekomen te zijn. Wat is er dan misgelopen in mijn beoordeling, als de biografische ervaring wel gelijklopend was, maar juist daarom niet als verklaring kan aangewend worden? Wat Dick Turpin voor mij was is Douglas Fairbanks voor Daisne geweest.

De ideologische parallellie en de opvoedkundige ondervinding kunnen dus maar uiteengegroeid zijn in de tijd, de ingreep van het schrijven en de terugblik zelf. De vormende periode voor Daisne is de overgang tussen stomme film en geluidsfilm geweest, tussen het ekspressieve, overbeklemtonende akteren en de heroïsche mantel- en degenfilm met melodramatisch perspektief, waaruit later de megalomane spektakelfilm à la Cecil B. de Mille zal ontwikkeld worden, het soort film dat Daisne trouwens emotioneel zal blijven verdedigen[(5)]. Daarin liggen al twee oorzaken van onze onenigheid: de moraal en de aard van die films. De groeitijd van het spektakelstuk ligt immers in de jaren dertig, de tijd waarin de studio's de wet zouden gaan dikteren. 'They controlled the production - including story, the role of the directors, and the selection of actors -, distribution and exhibition (they owned their own theatres). (...) One factor directly affecting the films of the

1930s was censorship. (...) Fear of government intervention and of the Depression forced the studios to censor themselves. They established the Hays Office under the directorship of Will Hays, former postmaster-general, and this office published a strict moral code for on-screen activities and language. The result was stifled creativity, but the new moral tastes of the public were satisfied'[6]. Het melodrama, de ongeloofwaardige dialoog - bovendien gesteld in volstrekt onakteerbare taal door de pose van literariteit - en het mateloze, belangrijke tekorten in Daisnes werk, vinden hier goeddeels hun oorsprong. Met de Europese film, de enkele Franse films en vooral de Duitse produktie, was het na de kritischer jaren twintig niet veel beter gesteld: meer en meer zette het mythische zich door, dat weldra tot groteske operataferelen zou verworden onder de nazi-ideologie. Het is niet toevallig dat Daisne in zijn 'studie' - eerder een losse reeks inhoudelijke samenvattingen zonder organisch-struktureel verband - *Wat is magisch-realisme?*[7] juist films als *Die Nibelungen* en *L'Atlantide* als zeer typerend voor zijn poëtikale vooronderstellingen zal aandragen. Net als in het Amerikaanse melodrama herinnert de kijker zich van dergelijke films enkel of bij voorkeur de heldinnen (al dan niet met een 'partner') en de regisseur. Beiden worden ook hogelijk geacht in Daisnes oeuvre: de vrouwen bij Daisne vormen het bijna middeleeuwse ideaal van hoofse liefde, zodanig dat hij de belangrijkste zelfs samenbracht in *Zes domino's voor vrouwen*; en de regisseur is de schrijver zelf, de 'arrangeur des destins', de man die elk skript wil herschrijven om *'iets van het vluchtige leven te proberen vast te leggen'* en *'dit fragment leven te ordenen naar onze menselijke wensdroom'*[2]. Mijn wat brutale opvatting dat de schrijver Daisne het best kan vergeleken worden met een mindere B-Filmmaker, en dat de grondslag daarvan in zijn literaire produktie der jaren veertig werd gelegd zal ik trachten hard te maken op grond van deze twee themata. In zijn *schrijfpraktijk* weeg ik een en ander af over de behandelde stof, de stijl en de retoriek; in de *zelfmythologisering* ligt de sociologische breuk die de tegenstrijdigheid verklaart van zijn status: door de officiële instanties gevierd en erkend, door de huidige intelligentsia echter vaak afgewezen, door de gewone lezer op een tweetal romans na ongeopend in de boekenkast bijgezet.

Men zou kunnen aanvoeren dat de verkoopcijfers een ander geluid laten horen. Met een weinig kennis van literatuursociologie weet men echter dat kwantitatieve gegevens niet in evenredigheid zijn met de reële, sociale impakt van een boek. Men zou kunnen aanvoeren dat de neoromantische inslag, het moralistische belijdeniskarakter en de alledaagse parlando, die 'juist door een tekort aan magisch vermogen veelal in het geheel geen poëzie geworden is'[8], Daisnes werk net nù weer rijp maken voor aktuele werkzaamheid. Maar een modieuze revival uit kreatieve onmacht zou alleen 'het leed van de nieuwe Vlamingen', om met Aad Nuis te spreken, vergroten, en eerder tegen blijvendheid en scheppende vernieuwing pleiten dan hem een inspirerende

kracht toekennen. Daisnes werk, globaal gezien, is gedateerd. Het ademt huiselijke burgerlijkheid uit, niet zo ver verwijderd van de aandacht toegekend aan de nu praktisch vergeten negentiende-eeuwers da Costa, de Genestet of De Veer. Men sla er Jan Ten Brink op na[9], het toenmalige standaardwerk in de literaire geschiedschrijving, en men vergelijke met hun waardering vandaag. Men zou ten slotte kunnen aanvoeren dat werkzame kunst eigenlijk pas volledig tot bloei komt in marginale situaties, in tijden van beroering en onvrede. Het gepijnigde optimisme en de neomystiek, die het werk van Daisne aardig in de buurt van de kitsj brengen, zouden dan in de berusting en in de onderdanigheid hun kracht vinden die de sociale konflikten het ontzeggen. Afgezien van de klaarblijkelijke bewuste afwezigheid van deze laatste dimensie, ondanks ekonomische krisis en oorlogsjaren, kan de uitzonderlijke positie traditioneel toegekend aan Daisne in onze letterkunde[10], niet het gevolg zijn van middelmaat en hoge literaire kwaliteit tegelijkertijd. 'The normal does not make news', noteert Barbara Tuchman. 'History is made by the documents that survive, and these lean heavily on crisis and calamity, crime and misbehavior, because such things are the subject matter of the documentary process'[11]. Ook literaire teksten zijn aan dezelfde beperkingen onderworpen als andere dokumenten. Zij volgen eenzelfde waarderingslijn: rustige literatuur staat als vanzelfsprekend minder voor het voetlicht. Of in de woorden van Ter Haar: 'De vrede graast de kudde voor'.

Er zijn maar drie mogelijkheden om alsnog het pantheon van te bewaren literatuur te bereiken. Ofwel heeft Daisne op de meest typische, pregnante wijze zijn tijd uitgetekend en gesymboliseerd. Ofwel heeft hij met het magisch realisme inderdaad een grondig vernieuwende vorm gelanceerd. Ofwel - en al vraagt bewijsvoering hier een voorlopig ontbrekende sociografische studie, toch ben ik deze oplossing genegen - is zijn sukses tijdelijk door de gratie van institutionele en persoonlijke relaties (Akademie; grote tijdschriften; literatuurhistorici; ministerie; bibliotheken; e.a.), en kan het slechts om opportunistische redenen bestendigd worden; populariteit, gegrondvest op wat de grote vertellers groot en de heroïsche film aantrekkelijk maakte, zou dan slechts gewaarborgd zijn zolang zijn werk onverholen bevestigend werkt ten aanzien van de vigerende ideologie. Samengevat: ofwel verandering, ofwel representativiteit en representatie als handhavende elementen - zo komt in de ware zin van het woord 'the making of a resident' tot stand, de *konstruktie* van een groot auteur door belanghebbende groepen (kulturele, politieke, kommerciële, religieuze, nationalistische...). Een teken aan de wand zou in voorkomend geval een blijvend sukses als schoolauteur zijn, wat het literaire oeuvre niet enkel geweldig versmalt, maar vooral, in zijn vereenvoudiging, vervalst. Daisne, het omen is er, is sterk op weg in deze kategorie schrijvers te belanden.[12]

Het fonkelde van toiletten in de zaal

Van een schrijver die zich pas tegen de jaren vijftig officieel afwendde van het kommunisme, en in de jaren dertig nog strijdbaar partijlid was (vandaar ook zijn reis naar Rusland, waarvan het resultaat de reportage *Stof op het Kremlin*, 1935, werd), mag verwacht worden dat de schrijfpraktijk gericht werd op de doelstellingen van zijn partij. Maar in het gehele oeuvre, dat toch tot stand kwam 'met een tempo, (dat) aan Vestdijk doet denken'[13], is niet één overdenking te vinden die enige poëtikale reflektie laat vermoeden als respons, of zelfs maar als repliek op de richtlijnen van de kommunistische schriftuur. Toch had bv. in 1934 het belangrijke Schrijverskongres te Moskou, onder impuls van Plechanov, Loenatsjarski en Zjdanov, en naar het voorbeeld van Gorki, de belangrijkste krachtlijnen van het sociaalrealisme vastgelegd. De inhoud van Daisnes 'poëzie uit en voor het leven', waarvoor hij *Klaverdrie* oprichtte (1937), en dat hij nog in 1944 meegaf als ondertitel voor zijn bundel *Hermine-uit-de-storm*, staat in schril kontrast met enig kommunistisch denken ter zake. Het afwijzen van theorievorming ten aanzien van de eigen schrijfproduktie, tenzij in 'bestätigende', zelfs apodiktische termen, laat een in wezen nooit gewenste aansluiting bij de eerst voorgestane ideologie uitschijnen. Daisnes afwezigheid in Versous *Stemmen der Vrijheid*, het in 1947 verschenen 'overzicht der Nederlandse proletarische letterkunde', of de eenmalige vermelding in *Geschiedenis van de Socialistische Arbeidersbeweging in België* van Jan Dhondt zijn dan ook terecht. Tot het kanon van het socialistische realisme hebben zich uitsluitend Jozef Versou en Georges Van Acker bekend.

Ter vergoelijking kan misschien opgeworpen worden dat Daisne Bever uitpakte met de Tolstoiaanse bewogenheid van zijn werk. De konsekwenties echter van een Tolstoiaanse overtuiging heeft Daisne, op een estetische sublimering na - het is geweten dat hij sommige auteursrechten integraal afstond om jonge dichters financieel aan te moedigen -, amper getrokkken, en zeker niet in de praktijk gebracht. De individualistische thematiek, waarbij het gevoelskonflikt de boventoon voert, en de jungiaanse zucht naar archetypen hebben enige toepassing steeds in de weg gestaan. Het is interessant hier de tegenstelling te maken met een al te vaak verwaarloosde, maar ongetwijfeld hem inspirerende persoonlijkheid: zijn oom Jan Thiery. Zo hij al niet diens voornaam overnam, is het in elk geval opvallend hoe veel van de sociale ideeën en van de moraalfilosofie, die her en der, maar voornamelijk in de interviews toch aan bod komen, rechtstreeks stammen uit het werkje *De Beteekenis van mijn Herkenningsteeleen of Hoe de Samenleving mogelijks eens wezen zal*, waarvan ik de derde druk uit 1926 nog kon opdiepen uit de Antwerpse Stadsbibliotheek. In dit uitzonderlijke, positief-utopische werkje herkent de lezer van Daisnes morele bespiegelingen een familiaal gemeengoed. Jan Thiery stelt er een verlicht maatschappijmodel in voor, dat kosmopoliet, deïstisch, anti-

institutioneel en anti-militaristisch is, naïef misschien en onvoldragen, maar zonder zelfverheerlijking en met de eerlijke overtuiging van iemand die ‘om mijne veroordeling tot, niet voorwaardelijke, gevangenzitting (...) met beledigende verdenkingen, kwetsende gebaren, misprijzing en bespotting bejegend geweest is’[14]. Het is de verdraagzaamheid, de religieuze gedrevenheid, en het geloof in de macht van de idee die Daisne bij zijn oom en zijn vader geleerd heeft, en die hem ook weerhouden hebben van een materialistische overtuiging[15].

Er is nog een tweede beïnvloedingslijn die daarvoor verantwoordelijk is, en waaraan Daisne uitdrukkelijk refereert. Parallel met Tolstoi's filosofie ontwikkelde Raymond Limbosch, een Brussels franstalig dichter wiens vrouw Daisnes meter was, op grond van graaf Keyserlings theorieën een deïstische ethika ‘qui recherchait une doctrine dirigeant la vie personnelle; quant au poète, il aspirait à s'élever au-dessus de lui-même et à s'unir au devenir universel’[16]. Hij legde dit vast in de techniek van het ‘vers oral’[17], waarop de parlandostijl van Daisnes dichtkunde naar alle waarschijnlijkheid rechtstreeks teruggaat. Inhoudelijk echter optimistischer gestemd, realiseert Daisne voller dan Limbosch (die meer kritische terughoudendheid aan de dag legde), het streven naar het universele, dat Tolstoiaanse verlangen dat de irrationalistische esthetika van Keyserling, waarmee hij door talrijke gesprekken aan de Avenue Lequmie (zie Florquin, 25) was bekend geraakt, volledig tot ontwikkeling bracht. ‘Our age’, aldus Keyserling, ‘must come to realize that the peoples of this earth complement each other, and that no artificially created hatred can annul this fundamental fact. (...) We must come to know that every act of violence is unjust, that true tolerance depends on inner culture’[18]. In deze zoektocht naar binnen ligt de opening naar de liefdesboodschap van het kristelijk evangelie wijd open.

De wezenlijke, openlijk als dualistisch erkende overtuiging van Daisne *is* immers kristelijk van inslag, dat lijdt geen twijfel. Daar is niet enkel het alles doordringende thema van de liefde, als in *Lago Maggiore of Baratzeartea*; er is niet enkel de geworpenheid tussen eros en thanatos, tussen ‘steen en wolken’, of het zoeken naar de onthulling van het transcendente in de poëzie:

> *Een kind ben je, Gedicht, doorvlochten*
> *van alle aards- en Hemelsheid*[19]

Er is boven al de rol van de vrouw, ‘het genezend, evenwicht-schenkende wezen voor een onstandvastige, versnipperde mannelijke persoonlijkheid’[20], en meer nog, de *eschatologische* diepgang van zijn oeuvre. Eén van de meest typerende teksten die de voortdurende bezinning over het menselijk lot thematiseren is wel *De trein der traagheid* (1948). In deze fabel van de aanvaarding, het mysteriespel van teruggedrongen worden in de menselijke

voorwaarden die de vastgelegde loop van het leven hem voorhouden, wordt juist in de fysieke dood van zijn jeugdideaal, van 'Val, mijn jongere broertje', en de geestelijke vernietiging van zijn ouderdomsdroom, de krankzinnig geworden professor Hernhutter, de 'Bejahung des Lebens' tot levensles verheven: *'De oudere man had een stumperige uitdrukking, maar zijn ogen lachten. Hij deed kinderlijke bewegingen met zijn lege handen. "Meccano! Meccano!", lispelde hij'*[21].

De macht van het goddelijke toont zich in het onbegrijpelijke, in het onwaarschijnlijke. Hoe kan de mens kiezen tussen zijn ideaal, de intellektuele bezonnenheid, en de gave, de kindsheid, wanneer deze zich voordoet als een schijnbare regressie? De wil van god daarentegen toont zich in de onafwendbaarheid der dingen, positief als het liefdesgeschenk in het slot van *Lago Maggiore*, of onverwerkbaar als een treinongeluk, of als de tragiek in *Het zwaard van Tristan*[22]. In dit leesstuk neemt de onwaarschijnlijkheid zijn meest bizarre vorm aan. De voorbeschiktheid der situaties, de statistisch onmogelijke herhaling van de onderlinge verhoudingen tussen de personages uit *Tristan en Isolde*, en der toneelfiguren keren de werkelijkheid om. Uit de kunst dringt zich het leven op. Het nogmaals te verfilmen verhaal legt zijn personages de wetmatigheden van het historische model op. Het is de kommentaarloze verbijstering tegenover, maar erkenning van het rationeel ongelooflijke die voor Daisne het mysterie schept. Daaruit groeit bij de mens zieleadel - die trouwens symbolisch gered wordt: de ogen, als spiegel der ziel, lachten en hebben dus de angst voor het ongekende overwonnen; in *Het zwaard van Tristan* keert de rust der zuivering terug over de 'glanzende doden'. En zieleadel is eerbied en ontroering. Eerbied legt de mens vrijwillige begrenzingen op. *'De ware, opbouwende, niet ontaarde kunst is inderdaad de moeilijkste, en daardoor pas kunst, en dus de enige'*[23]. De eschatologische gebondenheid van Daisnes werk affirmeert zich juist in deze nauwelijks verhulde woordkeus. Want de 'ontaarde kunst' is die der 'belhamels' - gewoonlijk worden hiermee de Eksperimentelen bedoeld. Gek toch, want ook zij wilden terug naar de volledige openheid van het kind, naar het 'van letter tot letter strompelen' (Lucebert). Dit kan Daisne niet als tocht met mislukkingen aanvaarden. De essentie van het schrijven is de verwoording van de (kristelijke) dogmatische harmoniegedachte. Hij wijst de chaos en de diskontinuïteit af, en stelt in de plaats de diktatuur van de orde, 'een poging om wat orde te brengen in de chaos van het grote heelal en ons kleine zelf'[24]. Dat maakt de poëzie van Daisne net als de films uit de vroege jaren dertig en daarna: *clean art*, opgepoetste, vaak krampachtige en steeds retoriekgebonden teksten die als dekor fungeren waartegen de adamische mythe altijd opnieuw heropgevoerd wordt. In de *ontproblematisering van de dichterlijke vorm* - heel snel verliet Daisne zijn imitaties van Limbosch' laatekspressionistische variant en van het vitalisme[25] -, in de bevriezing van de zeggingswijze zelf (het vers, de maat, het ritme) wordt het *dehis*-

toriseringsproces versterkt, dat met het geloof in de archetypen het eschatologisme tot dogma maakte: *'We zijn van nature religieus gebouwd - wat wil dat anders zeggen dan dat we, blijkelijk finalistisch, daarnaar ook* moeten *leven en denken?'*[26].

Met de dehistorisering doet echter ook de *depolitisering* volledig haar intrede. Achter het begrip 'natuur(lijkheid)', de passé partout voor het ontwijken van direkt engagement, wordt de wereld in bedwang gehouden. Een rechtvaardiging is slechts realiseerbaar door het 'alibi of a "wisdom" (- Keyserlings fundament -) and a "lyricism" which only make the gestures of man look eternal the better to defuse them'[27]. Met betrekking tot het schrijverschap is met één klap ook de burgerlijke funktieloosheid verantwoord. Het is de akt van weliswaar in se lege, maar door het beroep op de natuur transcendentale symbolisering, die de schrijver toelaat voortrekker te zijn, profane priester om orde te scheppen in de vijandige, materialistisch georiënteerde omgeving. De schrijver geeft afwezigheden gestalte. In de 'Bewältigung' van de chaos legt Daisne ook zijn argumentatie die hem uitsluitend werken laat op de *inhoud* van de taal. Het systematiseren van tegenstrijdigheden is als een bibliothekaristaak; hij stelt te boek, katalogeert, bedient zich van het medium taal, vragen waarover als 'ekscessen' worden afgedaan. De oorlogspoëzie, in zover die als thema aanwezig is, wint daardoor aan humaniteit; er schuilt op zijn minst een platonische aantrekkelijkheid in de afkeur van 'de klopjacht van de mens door straffeloze horden' in de eerste Bevrijdingsdagen. Het aan Tolstoi opgedragen gedicht 'Hermine-in-de-storm' uit de bundel *Hermine-uit-de-storm* (1944)[28] predikt de mentale onthechting, enige oplossing om het Janusgezicht van alle menselijke daden te overkomen:

> *Ik héb mijn plicht gedaan, gerecht. Maar meer dan immer*
> *weet ik de vrede los van krijgs- of zegevlag,*
> *van meetingen, verkiezingen, sociaal getimmer -*
> *de ware vrede, is de vrede van de Geest.*

In deze filosofie van het niet-kiezen, dat Kierkegaardiaanse trekje in Daisnes liefdesboodschap, ligt natuurlijk ook zijn geschiktheid als schoolauteur.

Wel ... als u daar heus aan gelegen is

Daaraan zit een merkwaardig tintje vast. Het koketteren met zijn grote, maar aandoénlijk schoolse kennis van het ABN (cfr. bv. Florquin, 65-66) krijgt een lelijke knauw van Kees Fens, die ik overigens volledig onderschrijf, en die juist zijn werk als didaktisch gegeven zo hachelijk maakt (en de veronachtzaming waarvan nogmaals duidt op het ideologische 'neutraliteitsbeginsel'):

'Daisnes duidelijke pogingen tot origineel taalgebruik leiden nu en dan tot onverstaanbaarheden die doen denken aan opgaven voor een cryptogram'[29]. Waarmee Fens, die een hoffelijk man is, het ontstellend gebrek aan taalgevoel en -kennis in *Als kantwerk aan de kim* onder ieders aandacht trekt. Ik moet daarin helaas verder gaan. Hoe sympathiek Daisne zich ook mag afzetten tegen een neerbuigende mentaliteit als die van Franz Hellens bij voorbeeld (cfr. 'Moddertaal', in *Ganzeveer en kogelpen*, 93-95), ik kan me niet van de indruk ontdoen dat Daisne eigenlijk in het Frans dacht, een toendertijd trouwens betamelijke pose onder de Gentse (liberale) bourgeoisie. Ik vermoed dit niet alleen op grond van de ongenuanceerde en geforceerde taal, het meest lamentabel waarschijnlijk in het met de Staatsprijs voor Toneel bekroonde *Het zwaard van Tristan*, dat overigens oorspronkelijk ook een in het Frans geschreven stuk was[30]. Dit blijkt nog duidelijker in de stijldoorheenhaspeling, de ongepaste verering voor een verheven taalgebruik, en de kunstmatig opgefokte retoriek.

Maar het is juist op deze retoriek dat de belangrijkste kritiek op Daisne vaste voet aan de grond krijgt. De anekdotiek, die archetype wil zijn, en de finalistisch gerichte verhaalsopbouw dwingen Daisne, ook in zijn toneel, tot een *beschrijvingsnoodzaak*, die de statiek van het verhaal moet goedmaken. Verwonderlijk is dit niet, omdat voorafbepaalde, moralistische eindes technisch het verhaalverloop vastleggen. De ruimte die de genrevorm opdringt voor de vaststelling van de moraal moet daarom opgevuld met narratief onfunktionele stukken. In de western of de oorlogsfilm vult het spektakel de leegte. In de detectivefilm als bij Hitchcock die vooraf de afloop aangeeft, wordt juist de struktuur gethematiseerd en daardoor opnieuw werkzaam gemaakt. In de moralistische literatuur neemt het beschouwelijke de plaats van het gekende raster in. Op die wijze begrijpt men licht het verwijt dat Charlier en Hanse tot Limbosch richtten: 'Il nous faut signaler son goût trop prononcée pour la pensée philosophique, et cela également a détourné le poète de sa vraie nature'[31]. In het spoor van zijn leermeester weet Daisne zijn minder grote beslagenheid in het spekulatieve denken om te buigen tot een herhaalde apologie van het schrijven. En in de deskriptie, zo eigen aan het burgerlijk romantisme, vindt de atmosfeerschepping zijn oorsprong, die de handeling terugdringt. Met de daartoe geëigende technische middelen - gezwollen taal; de alwetende en voorzienende auteur als enig bindmiddel, tekort waarop ook Fens wijst - wordt een sentimenteel intimisme gekreëerd dat 'voor innigheid wordt gehouden' (Fens, 88), een pathos die Daisne verkeerdelijk voor ontroering aanziet. Het effekt van de parlando wordt daardoor teniet gedaan. Schrijven blijft borduren:

> *Steeds hopend dat het doél mij ziet,*
> *en mij in mijn verdroten lied,*
> *tot als het alles licht wordt, stijve*[32]

Met de zelfmythologisering en de aard van het beoefende genre (waarover straks meer) verglijdt Daisnes werk, zijn toneel en zijn poëzie in de eerste plaats, zijn romans vooral vanaf *Lago Maggiore* daarna, onbetwistbaar naar de ruimte, van de kitsj.

Dit is geen loze bewering. In een meer dan lezenswaardig boekje, *Psychologie des Kitsches*[33], zet Abraham Moles de kwaliteiten van deze voorgevormde en kreatief overbodige (maar ideologisch zeer standvastige) kunstvorm uiteen, die zo kurieus in hevige mate bij Daisne aanwezig zijn. Ik vat kort samen. Kitsj - zoals het filmische melodrama en het feuilleton, zou ik eraan toevoegen - leert ons wat over de kriteria die wij voor het kunstwerk aanleggen, bakent waarden en esthetische velden af. Hij leert ons in andere woorden ons te bezinnen over onze specifieke normeringssysternen. Bovendien, 'wenngleich der Kitsch keine Kunst ist, so ist er doch als *ästhetische Modifikation der Alltäglichkeit* gültig. Er weist die Transzendenz jeder grossen Kunst zurück, aber er macht sich in der grossen Menge breit (...); der Kitsch ist wie das Glück, für alle Tage nämlich' - en is dat niet de kracht van de parlando poëzie, of van de oppervlakkige diepzinnigheid die zich 'magisch realisme' noemt? In deze druk van alledaagsheid uit zich ook een wil tot zelfopheffing, het bereiken van het absolute; het genie heeft afgedaan, want treedt de normaliteit te buiten, het talent komt in de plaats, ten einde zo gaaf mogelijk het gemeenschappelijke der mensen vorm te geven. Op deze gronden wordt evident waarom Daisnes werk zo dikwijls de indruk wekt van herhaling en overbodigheid, van modulatie op eenzelfde ritme; omdat 'de ervaring van elke dag rijkelijk motieven levert, "de eigenlijke kern"'[34] (de noemer waarop Dinaux Goethe en Daisne poogt samen te brengen) en resulteert in veelschrijven dat slechts weerklank kan zijn van het Grote Mysterie, is de *eenduidigheid* wel het sterkste kenmerk. Eenduidigheid drukt zich het meest pregnant uit in de stereotypen, van 'edlen Helden' tot 'schmachtender Blondinen'[35]. Daarmee bezweert de schrijver de grenssituaties van het leven, zoals we zagen in *De trein der traagheid* (dood en god), *Lago Maggiore* (seks en schuld) of de poëzie (verlangen en bedreiging). De stereotypie bereikt daardoor de burgerlijke rust, de 'Entdämonisierung des Lebens'[36].

Ik ben zelfs vrij verlegen geweest met het strelend onthaal dat ik allerwegen heb gevonden

De ontbolstering van het leven in de kunst kent echter een lenigende kracht aan de *bemiddelende instantie* toe, namelijk aan de auteur, die zich dit graag laat welgevallen. Hij wordt immers met volksopvoedende, met representatieve macht beladen, en het kan hem slechts een eer zijn de 'primus inter pares' genoemd te worden, de voorgangerstaak op zich te nemen. Dat ie daartoe zelf

een duwtje geeft, ach, niets menselijks is hem vreemd. Maar dit *sociologische* procédé van zelfopheffing speelt een centraler rol dan schrijver en lezer willen gezegd hebben.

Tegenover zichzelf, zijn tekst en zijn publiek ontwerpt de auteur een strategie, daarin gevolgd door de reklame- en verkoopsinstanties vanaf een zekere graad van populariteit. Deze strategie geldt als verklarend mechanisme hoe de reële, aanwezige ideologie deze onze maatschappij beheerst - en daarom was het mij uiteindelijk te doen. Na te hebben gewezen op specifieke karakteristieken als de voorlopig zonder motief gebleven gerichtheid op de belijdenispoëzie, als de Bergsoniaans positieve ingesteldheid tegenover het leven, als de vormelijke strakheid, als de middelpuntzoekende technieken (streven naar alledaagse ervaring en bezwering door aanvaarding van de onoplosbaar geachte levensvragen), als de mystiek en de onbepaalde liefde, is de vraag die we ons dus nu moeten stellen: wat is dan de eigenlijke status van de produktie-instantie (de auteur), en welke rol speelt hij in het maatschappelijke (kommunikatieve) proces?

De konkrete ingrepen die de auteur doet ter zelfsituering zijn van *persoonlijke, oljektverbonden* en *systematiserende* aard. Zoals bij Daisne wordt het besef van een literaire kwaliteit of, sterker nog, van een kultuurpolitieke opdracht al in de naam zelf aangebracht. Het proces van zelfmythologisering werd al in gang gezet in het door de kritiek ten treure toe herhaalde en aangedikte banale feitje: *'Mijn allereerste gedichten waren in een tijdschrift verschenen ondertekend met mijn echte naam. Een schamper hoogleraar had zich al dadelijk laten ontvallen: "Is Thiery soms van plan zijn dissertatie op rijm in te dienen?!" Daarom koos ik het pseudoniem Daisne'*[37]. Maar het pseudoniem is méér dan het nimfomane trekje wat het hakje van Buddingh', het aksent van Dér Mouw, of de kleine letter bij weverbergh-zonder-voornaam betekent. Daisnes pseudoniem is een programma, en daar begint de zelfmystifikatie. Of hoe kan je dergelijke achterhaalde vooringenomenheid anders noemen dan die hier gedebiteerd? Er zijn in de wereldliteratuur nogal tragische gevallen van zelfverheerlijking, zoals dat van de Sar Mérodach Josephin Péladan, die het zover dreef van de Babylonische koningen te willen afstammen, en dan ook nooit zonder gevolg, gepakt en gespoord, een reis ondernam. Meer dan gnuivende eretitels als 'le platon du terrail, le mage de camelote, le sâr pédalant'[38] heeft het hem nooit opgebracht. Zonder te beweren dat Daisne in datzelfde wereldvreemde esoterisme vervalt, is zijn naamverklaring op zijn minst toch pompeus te noemen: *'Ik dank mijn voorouders daarvoor (= om een volledige mens te worden) een minimum Keltische verbeelding, Latijnse rede en Germaans gevoel (dit vooral van moederszijde) te hebben meegegeven'*. En ook sociaal: *'Mijn ouders waren onderwijzers, mijn grootouders doodarme mensen, mijn voorouders edellieden'*[39]. De ernst waarmee dit verleden en de afkomst gekultiveerd worden wijst niet alleen op het kitsjerige, maar verleent vooral status aan de met het pseu-

doniem omhangen auteur. De bewuste splitsing tussen privéleven en schrijverschap, zoals bij Michiels (die echter schroomvallig een onopvallende naam kiest), wordt zinvol tegen de achtergrond van de literatuurgeschiedenis en van de verdedigde overtuiging. Er is inderdaad de overdracht uit de beleden filosofie, die mee gaat resoneren in de persoon: *'Het wezen der versificatie ligt immers in die en dergelijke dubbelheden, welke duidelijk elementaire magischrealistische composita vormen'*[40]. En er is de pose die het literatuurbedrijf in een burgerlijk-kommerciële maatschappij zich om uiteenlopende redenen aanmeet. Ofwel uit het besef van gemarginaliseerde, en daardoor niet-funktionele arbeid - en dan stelt de schrijver zich als 'bouffon', als hofnar op. Lucebert of Habakuk II De Balker zijn van een dergelijke kritiek op organisatie van de ekonomische prioriteiten in onze maatschappij duidelijke voorbeelden. Ofwel uit kommerciële gerichtheid of het ontlopen van de naamloosheid. Berkhof is inderdaad zelfduidender dan Van den Bergh. Ofwel om programmatische redenen, naar buiten gericht als bij Multatuli of Adwaitha, of, en dit is het geval bij Daisne, naar zichzelf gericht. In de hernieuwing van de mens wordt het schrijverschap als maatschappelijke bevoorrechte opdracht geëerd. En het is deze vorm van burgerlijke zelfgenoegzaamheid die ook doorgetrokken wordt in de schrijfdaad zelf.

De sociologische meetbaarheid van dit verschijnsel is moeilijk te berekenen. We kunnen wel verschillende faktoren aandragen hoe de zelfmythologisering gestalte aanneemt. Zo is er het wel overwogen vasthouden aan de klassieke 'imitatio', het zich beroepen op grote voorbeelden, die het eigen werk een aura van geschiedkundige kontinuïteit en waardigheid verlenen. *'Met het nieuwe heb ik nooit iets anders betracht dan, permitteer, de voortdurende renaissance van het classieke'*, stelt Daisne[41]. Het schrijven is geen zoeken, geen uitproberen, maar bewuste iteratie van het archetype. Het veronderstelt een gemeenschappelijke, universele ethika, én een beperkt gamma uitwerkingsmogelijkheden, die als de meest intense, vandaar de bij uitstek eksemplarische worden aangezien. Variatie komt daardoor slechts uit de anekdote, en de grondslag is onmiskenbaar ekonomistisch: technische ekonomisering, maat en bewezen bruikbaarheid primeren. De aldus gezifte modellen noemt Daisne 'magisch realistisch'. Bewustheid van de schrijforganisatie beschouwt hij als een voorstadium, als de faze van 'romantisch magisch-realisme', de eigenheid waarvan hij in feite terugbrengt op thematische ingrepen, 'artificiën', *'uitzonderlijke of vreemdsoortige personen, toestanden, of gebeurtenissen, (...) de tarnkappe van Siegfried en dergelijke'*[42]. Zij beïnvloeden inderdaad decisief de struktuur van het verhaal, maar laten teveel over aan het ekwivalent van deze 'deus ex machina', d.w.z. prononceren nog teveel de realistische onmogelijkheid als in het sprookje, de gewildheid ook, en verdoezelen daardoor de latente krachten van het goddelijke. Dat is de reden waarom Daisne het klassieke verhaal tot moraliteit omwerkt, waarom in *Het zwaard van Tristan* de grens van de dood

wordt opgeheven. In het spel in het spel, de filmset die de plaats inneemt van het wagenspel in *Marieken van Nieumeghen*, krijgt het drinken van de gifbeker - een Wagneriaanse korrektie op de Keltische legende (cfr. *Wat is magisch-realisme?*, 34-36) - Sokratiaanse waarde. Hij drukt het besef uit dat de etiek als hogere waarde zichzelf uitvoert, en waaraan onderworpen, menselijke begrenzingen en onderscheidingen (als de kategorie van 'het leven') hun zin, hun bruikbaarheid en hun werkzaamheid verhezen. Het onbegrijpelijke instaureert zichzelf, het 'klassiek magisch realisme' ontstaat.

Met deze notie is echter duidelijk wat aan de hand. Ik wil het nog niet hebben over de notie als literaire kategorie zelf, die zo fleksibel en kwa kenmerken zo oningevuld is dat zij alle teksten kan omvatten; op die wijze verliest ze echter haar afgebakenende funktie, en meteen haar relevantie. Er is meer. De harmonie die uit 'deze aksiomatische formule van alle waarachtige kunstschepping' zou moeten voortkomen, komt in werkelijkheid bij het leesproces als een bijzonder gekunstelde afwikkeling van het verhaal over. De wijze waarop Isolde Hoël, als de klassieke boodschapper van Marathon, de 'rationele' verklaring voor de uitvoering van het drama moet leveren, de vanzelfsprekendheid waarmee Marke vergiffenis schenkt, zonder aarzelen de film wil vernietigen, én zonder gemoedsaandoening of gevoelsovergang Brangen tot vrouw neemt, de ingetogenheid waarmee de auteur instemt, en deze hele scène in de tragedie die tot *'roerloos, sprookjesachtig belicht tableau-vivant'* wordt[43] doen alle wetten van menselijk gedrag geweld aan. *De artificialiteit werpt zich daarmee als primaire semiotische kode op.* Achter het dekor van 'magisch realisme' komen de echte drijfveren tot uiting. *Een ideologie van burgerlijk irrationalisme dringt zich op.* De aandacht verglijdt daardoor van het drama naar de zegging, naar de wijze van argumentatie-opbouw; die een model is; en die dus vraagt naar duiding van de inkleuring; en die de lezer automatisch terug doet keren naar het knooppunt van de poëtikale praktijk: de produktieve instantie, de auteur.

Een belangrijke plaats in de poëtikale vooronderstellingen wordt aldus ingenomen door het sociologisch koncept van de auteur zelf. De speciale status die Daisne 'the man of letters' toekent, reveleert inderdaad zowel een maatschappelijke gedraging als een autobiografische veralgemening. In Het zwaard van Tristan beschrijft een passage, die ik u niet mag onthouden, de vanzelfsprekendheid van het liberale, onproblematische maatschappijbeeld:

> (De Auteur):
> '*(...) Dat is dus* MENEER *Marke, vriendinnetjes*, INDUSTRIEEL, *en hier is zijn pleegzoon*, DE HEER *Tristan, die zopas* MET GLANS *tot* DOCTOR *in de medicijnen is gepromoveerd. - En dat mijne heren, zijn* MEJUFFROUW *Isolde, en* 'R *zuster*, MEJUFFROUW *Brangen, m'n oud-leerlingen aan het* CONSERVATOIRE, *dat zij eveneens zopas* GLANSRIJK *hebben verlaten*'[44].

Hoofdletters van mij, L.D.V. De eerbied voor de *arrivé* legt de grondslag voor een formalistische (typisch Franse) retoriek. De kernplaats die de auteur

zichzelf toemeet maakt elk spreken tot een modulatie van de *monoloog*. Daarom wordt de auteur weer, als van ouds, tot 'coryfee', *'we zouden tans zeggen: speaker', die 'het publiek kwam begroeten en hem het stuk voorstellen'*[45] opgevijzeld, en overheerst de belering, de instruktie van het publiek, tot er onmogelijke alleenspraken ontstaan als bv. de les van Van Erlevoort in *Tine van Berken*[46]. De dialoog is, ondanks herwerking, cover-up voor het leesdrama. Hij verdwijnt achter de optredende auteur, die alle touwtjes in handen houdt. De *bewuste vermenging van personage, schrijver en autobiografische persoon* krijgt nu zijn allesoverheersende dimensie: elk werk is verkapte zelfbeschrijving, en elke zelfbeschrijving is zedenles. De auteur identificeert zich met het model dat hij imiteerde (*'Christian, mijn goeie oude Chrétien de Troyes...'*)[47], en in hun samenvallen wordt hij tot spreekbuis der kuituur, tot organische leider van de 'filosofenrepubliek', die Jan Thiery al bepleitte. Op deze merkwaardige, representatieve wijze komt Daisne tot de essentie ook van Keyserlings filosofie: 'Critical philosophy was renounced; the philosopher had become an artist'[48].

In de gelijkwaardige omkeerbaarheid van deze vaststelling wordt daarmee de cirkel gesloten. De gekunsteldheid van het literaire *métier*, d.i. het tonen van de beheersing van een onnavolgbare vaardigheid, wordt als mediërende instantie geschoven tussen beleden direktheid ('le roman romanesque') en beoogde moralisering. Of nog: tussen romantiek - het zeggen van zijn gemaaktheid, als in de volkse feuilletons - en klassicisme. Daaruit zou het archetypische moeten voortkomen, dat de sluier oplicht, de 'trap' aangeeft van het transcendente. Maar uiteindelijk kreëert Daisne, zoals Rhijnvis Feith (en cfr. *Ganzeveer en kogelpen*, 48), een leeg hulsel, de nagestreefde 'literaire' tekst.

Zoals de burgerlijke kunst speelt op de ambiguïteit van teken en inhoud (de auteursvarianten in *Het zwaard van Tristan* bv.), en zich in deze tweeledigheid als essentie uitstolt, voortdurend balancerend op de hybriede bemiddelende notie 'natuur'[49], *zo funktioneert de literariteit als zelfrechtvaardigende, maar betekenisloze tussenlaag*, die enkel in stand kan gehouden worden door voortdurende zelfverdediging, d.w.z. in de bevestiging van de ideologie. De wat krampachtige, apologetische teneur van Daisnes uitlatingen tegenover bv. de eksperimentele literatuur of het marksisme, en de zekerheid geboden door het spel in de besloten kring van instituties (cfr. wat hij schrijft over Raymond Herreman, de BRT e.a.) verhelen slecht het *fundamenteel schematische* van Daisnes werk. De enkele keer dat hij ontsnapt uit dit keurslijf van een als echt bedoeld, maar pijnlijk kunstmatig akteer-talent, volstaat niet om het struktureel en ideologisch bezwaar tegen zijn literairhistorische status op te heffen.

Mij lijkt het dan ook niet langer houdbaar Daisne om andere dan literaire motieven in het kamp van de progressieve, 'socialistische' auteurs te plaatsen. Ik wilde dat het nooit uiteengegroeid was na Dick Turpin en Arsène Lupin,

na *Judex* en *Fantômas*. In zijn waan van ‘réalisme manique’ kan en mag ik hem echter niet volgen. Was niet elk gedicht een gelegenheidsgedicht geweest, dan zou het toevallig gelegenheidsgedicht van hem de diepmenselijke schrijver gemaakt hebben waarvoor hij gehouden wordt. Hem zij nochtans veel vergeven. Om ‘Frédérique’:

> *Je zou ... en nu zit ik te schrijven,*
> *op muren, zoldering en grond,*
> *loop huizen door en tuintjes rond,*
> *kan hier niet weg, kan ook niet blijven -*[(50)]

(*) De motto's die ik als tussentitels gebruikte ontleende ik aan *De neusvleugel der muze* en aan *Het zwaard van Tristan*. Voor filologische hulp dank in graag mijn kollega's Joris Duytschaever en Egbert De Smet.

LUK DE VOS (Willebroek 1949) studeerde Germaanse filologie te Gent (RUG), filmsemiotiek in Bukavu (AF), Afrikaanse letterkunde en literatuursociologie te Antwerpen (UIA). Assistent Engels aan de Université Nationale du Zaïre (1972-1975), daarna wetenschappelijk medewerker Nederlands en Algemene Literatuurstudie aan UIA (1975-1982), en momenteel erkend medewerker aan dezelfde Instelling. Alleen of met anderen stelde hij verschillende bundels samen, waaronder *Van Walravens Weg* (1976), *Geschuwde Interpretaties* (1978), *Ivo Michiels: Een Letterwerker aan het Woord* (1980), *Jotie T'Hooft: Een Witboek* (1981). Hij schreef een monografie over *Lucebert* (1977). Met Marc Holthof schreef hij *De Explosieve Charmes van de Fantastische Film* (1982) en met Paul De Vylder *Quarantaine* (1982); in 1983 bracht hij de bundels *Nieuw Rechts: Filosofie en Praktijk* (met Marc Moens) en *Laatst Nog: Opstellen en Verhalen over de Aflopende Toekomst* uit.

Eindnoten:

(1) Naar de gelukkige term van Hugo Verdaasdonk. Zie bv. zijn heldere uiteenzetting, ‘Montage, of: literaire technieken, hun fundament en funktie’, in: J.F. Vogelaar e.a., *Het Mes in het Beeld*, Amsterdam, De Bezige Bij 1976, 215-261.
(2) H. Claus, ‘Interview’, *Pan*, VIII, 1, januari 1961, 5. Vgl. A. Demedts, *Johan Daisne*, Brugge, Desclée De Brouwer 1967, 12.
(3) J. Daisne, *Drie-hoog-voor*, Brussel, Manteau 1945, 9.
(4) U. Van de Voorde, *Keerend Getij*, Gent, Snoeck Ducaju 1942, 61.
(5) Cfr. het steekwoord ‘show’ in J. Daisne, *Ganzeveer en kogelpen*, Hasselt, Heideland 1965, 125.
(6) R.A. Armour, ‘Film’, in: M.T. Inge (Ed.), *Handbook of American Popular Culture, I*, Westport/Londen, Greenwood Press 1978, 125-126.
(7) J. Daisne, *Wat is magisch-realisme*, Amsterdam/Brussel, Paris/Manteau 1973 (1e uitg.: 1958).
(2) H. Claus, ‘Interview’, *Pan*, VIII, 1, januari 1961, 5. Vgl. A. Demedts, *Johan Daisne*, Brugge, Desclée De Brouwer 1967, 12.
(8) G. Stuiveling, ‘Om een Nieuw Begin’, in: *Uren Zuid*, Hasselt, Heideland 1960, 131.
(9) J. Ten Brink, *Geschiedenis der Noord-Nederlandsche Letteren in de XIXe Eeuw*, 3 Delen, Rotterdam, D. Bolle z.j. (1889). En dan vernoem ik nog de meest bekende. Want daar zijn ook grootheden als J.P. Hasebroek, B. Ter Haar, W.J. Hofdijk, M. van Java, C.E. van Koetsveld, M.P. Lindo, M.G.L. van Lochem, L. Mulder en vele anderen bij.
(10) Men zie het opvallende belang aan hem gehecht in recente overzichten of herdrukken als B.F. Van Vlierden, *Van In 't Wonderjaer tot De Verwondering*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel 1974; R.F. Lissens, *De Vlaamse Letterkunde van 1780 tot Heden*, Brussel/Amsterdam, Elsevier 1976 (1e uitg.: 1953); P. Van Aken, *Letterwijs, letterwijzer*, Amsterdam/Brussel, Manteau 1979, 1983[2]; e.a. Anderzijds is er de opvallende afwezigheid in bv. J. Weisgerber, *Proefvlucht in de Romanruimte*, Amsterdam, Athenaeum 1974, of R.P. Meijer, *Literature of the Low Countries*, Cheltenham, Stanley Thornes 1978 (1e uitg.: 1971).

Ideologische indikaties voor een lokale (Vlaamse) en levensbeschouwelijke (kristelijke of kommerciële) vastlegging?

(11) B.W. Tuchman, *A Distant Minor. The Calamitous 14th Century*, Harmondsworth, Penguin 1980, XX. (1e uitg.: 1978).

(12) In een onderzoek dat twee van mijn studenten, K. De Graef en M. Godart, in 1979 bij laatstejaars in het Antwerpse uitvoerden, bleek in de relatieve cijfers van voorkeur in de lektuurreceptie Daisnes *Trein der traagheid* op de zesde plaats te komen, na twee Ruyslincks, Lampo's *Komst van Joachim Stiller*, Vandeloos *Gevaar* en Lebeau's *Xanthippe*. Er waren ongeveer zeshonderd respondenten. Ook in Nederland is hij één van de meer bekenden; als 23e in de populariteitspoll en 7e Vlaming staat hij weliswaar na Ruyslinck en Elsschot, maar vlak na Vandeloo (22e) en vóór Streuvels en Boon (W.J. Otten & M. Hilhorst, *Vrij Nederland*-Boekenbijlage van 15 juli 1978, 7: 'De Lijst der Lijsten. Een Onderzoek naar de Literatuurlijst in Middelbare Scholen').

Misschien nog overtuigender is het onderzoek dat over heel Vlaanderen gehouden werd in opdracht van de V.V.L. In een eerste rapport van Paul Mahieu (*Ze lezen niet... omdat ze moeten*, Antwerpen, UFSIA, april 1980), waarin de resultaten werden gepubliceerd van een enquête bij 1351 leraars (Rijksonderwijs: 21,4%; Provinciaal en Gemeentelijk Onderwijs: 5,9%; Katholiek Onderwijs en Ander Vrij Onderwijs: 72,7%), gespreid over 804 scholen, naar het schoolgebruik van literaire teksten, blijkt dat in de vier hoogste jaren van het Middelbaar Onderwijs Daisne als volgt skoort:
- in de top 40 van de auteurs haalt hij de 6e plaats (blz. 100).
- in de top 50 van de gebruikte schoolboeken, staat op 9 *De trein der traagheid*, en op 15 *De man die zijn haar kort liet knippen* (blz. 97).
De zeer hoge representativiteit van deze enquête (64%) bevestigt in sterke mate de eerder vermelde, meer spekulatieve resultaten. Als bijkomende en relativerende opmerking geldt natuurlijk wel dat 'de boeken die het meest genoemd worden dun zijn' (W.J. Otten & M. Hilhorst, art. cit., 7).

(13) W. Brandt, 'Aards en Hemels', in *Keurschrift*, Amsterdam, J.H. De Bussy 1963, 116.

(14) J. Thiery, *De Beteekenis van mijn Herkenningsteeken*, Gent, eigen beheer 1926, 2.

(15) Cfr. ook het interview door J. Florquin, *Ten Huize van... 10*, Brugge, Orion/Desclée De Brouwer 1974, 27: 'Ik ging enigszins de richting uit van Dr. Max Lamberty, die als socialist een groter belang hechtte aan de idee dan aan de materialistische grondslag van het marxisme'.

(16) D. Laroche, 'Introduction', in: R. Limbosch, *Anthologie Poétique*, Brussel, Renaissance du Livre 1972, 9.

(17) Zie voor dit begrip G. Charlier & J. Hanse, *Histoire Illustrée des Lettres Françaises de Belgique*, Brussel, Renaissance du Livre 1958, 535; C. Hanlet, *Les Ecrivains Beiges Contemporains de Langue Française, III: 1800-1946*, Luik, H. Dessain 1946, 752.

(18) R. Kuehnemund, 'German Prophets of Doom and Hope', *Journal of the History of Ideas*, III, januari-oktober 1942, 456. Hermann Alexander, Graf von Keyserling, geboren in Könno (Estland), leefde van 1880 tot 1946, en oefende vooral in de jaren twintig sterke invloed uit op het Westerse denken. Oorspronkelijk geoloog, doktoreerde hij in Wenen, en stichtte in 1920 de 'Schule der Weisheit' in Darmstadt, waar hij de ongeorganiseerde intuïtie bepleitte en bij Chinese denkbeelden aanleunde. Cfr. ook G. Schischkoff (Ed.), *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart, Kröner Verlag 1974, 339-340. In het werk van Daisne is het misschien niet toevallig dat als figuren in 'Veva' (in: *De liefde is een schepping van vergoding*, Brussel, Manteau 1945, 7-102) Ursmar en Felix Keyzerling worden ten tonele gevoerd, zij het in andere funkties.

(19) J. Daisne, *Tale Quale. Zo als het reilt...*, Mechelen, Scientia 1945, 17 ('Poëzie').

(20) B. Kemp, *De Vlaamse Letteren tussen Gisteren en Morgen, 1930-1960*, Hasselt, Heideland 1963, 84.

(21) J. Daisne, *De trein der traagheid*, Brussel/Den Haag, Manteau 1968 (filmeditie), 105-106.

(22) J. Daisne, 'Het zwaard van Tristan', in: *De liefde is een schepping van vergoding*, 105-173.

(23) J. Daisne, *Ganzeveer en kogelpen*, 129.

(24) J. De Ceulaer, 'Johan Daisne' in: *Te Gast bij Vlaamse Auteurs, 1e Reeks*, Antwerpen, De Garve, 1964, 11. De verdraagzaamheid houdt zeer irrationeel op waar hij het over de 'aanstellerij' van Van Ostaijen heeft, of over de Vijftigers, 'de nozembeweging in onze letteren' (10). Een leerzaam kommentaar.

(25) Waardoor begrijpelijk en relevant wordt in ideologisch perspektief waarom Daisne in zijn *Verzamelde Gedichten* (Nijmegen, Gottmer/Brugge, Orion 1978) zijn vroege poëzie tot het strikte minimum herleidde: zes gedichten uit de eerste drie bundels (blz. 12-22). Dat die invloed

voor een flink stuk van Limbosch kwam, wordt duidelijk waar diens poëzie door Charlier en Hanse als volgt wordt gekarakteriseerd: ‘Si l'on voulait caractériser d'une manière très générale toute cette diversité, et rendre compte de la tendance profonde vers une liberté dramatique et le relief plastique et verbal qui se manifestait sous cette effervescence, on pourrait assez légitimement recourir au mot d'expressionisme’ (*Histoire Illustrée des Lettres Françaises de Belgique*, 566).

(26) J. Daisne, *Ganzeveer en kogelpen*, 16.
(27) R. Barthes, ‘The Great Family of Man’, in: *Mythologies*, Frogmore, Paladin 1973 (1e Fr. uitg.: 1958), 102.
(28) J. Daisne, *Hermine-uit-de-storm*, Brussel, Manteau 1944, z.blz.
(29) F. Fens, ‘Kantwerk’, in: *Loodlijnen*, Amsterdam, Polak & Van Gennep 1967, 89. Vestdijk mag dan nog van de apotheose der zakelijkheid spreken, feit is dat Carmiggelt met veel meer overreding en bescheidenheid van de ongelooflijke taalprecisie bij Elsschot kon getuigen.
(30) J. Daisne, ‘Bij wijze van biografie’, *Pan*, VIII, 1, januari 1961, 2.
(31) G. Charlier & J. Hanse, *Histoire Illustrée des Lettres Françaises de Belgique*, 535.
(32) J. Daisne, *Verzamelde Gedichten*, 64 (‘Het Schrijvende Verdriet’).
(33) A. Moles, *Psychologie des Kitsches*, München, Carl Hanser Verlag 1972 (1e Fr. uitg.: 1971), vnl. 216-218.
(34) C.J.E. Dinaux, ‘Daisne, de Onuitputtelijke’, in: *Weerklank*, Hasselt, Heideland 1965, 62.
(35) A. Moles, *Psychologie des Kitsches*, 107. Een typisch voorbeeld is de Nibelungenimitatie Madeleine Sologne in *De neusvleugel der muze* (1959).
(36) L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, München, Fink 1971, 39.
(37) J. Daisne, in B. Kemp, *Johan Daisne*, Antwerpen, Helios 1974, 5.
(38) Cfr. T. Meesdom, ‘La Crise Allemande, of de Germaanse horden aan de poorten van Parijs’, *Restant*, VIII, 2, voorjaar 1980, 209.
(39) J. Daisne, ‘Bij wijze van biografie’, 1 & 2. Vgl. J. Florquin, *Ten Huize van ... 10*, 20-21.
(40) J. Daisne, *Wat is magisch-realisme*, 56.
(41) J. Daisne, *Ganzeveer en kogelpen*, 95.
(42) J. Daisne, *Wat is magisch-realisme*, 52.
(43) J. Daisne, ‘Het zwaard van Tristan’, 172-173.
(44) J. Daisne, ‘Het zwaard van Tristan’, 126.
(45) J. Daisne, ‘Het zwaard van Tristan’, 109.
(46) J. Daisne, ‘Tine van Berken’, in: *De liefde is een schepping van vergoding*, 199-209.
(47) J. Daisne, ‘Het zwaard van Tristan’, 154.
(48) K. Harries, ‘Keyserling’, in: P. Edwards (Ed.), *Encyclopedia of Philosophy*, Deel III, New York, Macmillan/London, Collier Macmillan 1972 (1e uitg.: 1967), 335.
(49) Cfr. R. Barthes, ‘The Romans in Films’, in: *Mythologies*, 28.
(50) J. Daisne, *Verzamelde Gedichten*, 51 (‘Frédérique’).

Hedwig Speliers *Nawoord*

'Herman Thiery heeft zijn domicilie in de wereld, Johan Daisne woont in de droom. Vandaar zijn vele aangezichten. Vandaar de vele tegenstellingen, die zich tot de twee-eenheid Thiery-Daisne laten herleiden. Voor de kunstenaar Daisne de levensdrift, voor de burger Thiery de ethiek. De eerste is geboortig uit de achttiende, de tweede verdwaald in de twintigste eeuw.' Tot zover een fraai fragment en goed portret door C.J.E. Dinaux in *Gegist Bestek* (1961) neergezet.

Ik heb me steeds aangetrokken gevoeld tot gesplitste persoonlijkheden in de literatuur; de mens, die twee mensen kan zijn wat hem misschien nog meer dan door de taal of door de lach van het dier onderscheidt. Al vroeg werd deze Daisneaanse gespletenheid in de kritiek onderkend. In zijn letterkundige geschiedenis *Samenhang* noteert Theo Govaart in 1959: 'De meest merkwaardige en boeiende jongere Vlaamse auteur is Johan Daisne, die veel horribile poëzie heeft gepubliceerd, onwezenlijke toneelstukken en drakerige novellen en hoorspelen heeft geschreven; maar die bovendien de auteur is van de meesterlijke roman *De man die zijn haar kort liet knippen* en het zeer omstreden boek *De trap van steen en wolken* dat in ieder geval een van de meest persoonlijke en oorspronkelijke werken van onze nieuwe letterkunde is. Kortom: hij lijkt een chaotische persoonlijkheid die zich echter soms op wonderlijke gave en evenwichtige wijze weet te uiten.' En in *Honderd schrijvers van onze eeuw* (1954): 'Zijn fantasie is overrompelend, maar soms zonder controle.'

Deze gespletenheid heeft zich zowel kwantitatief als kwalitatief voltrokken. Dinaux spreekt van een 'panische produktie' en in de monografie van Bernard Kemp valt het woord 'polygraaf'. Heel vroeg al ontdekte de schrijver het mechanisme dat hem als melancholicus veilig kon stellen tegen de syndromen van verdriet en ziekte. Hij creëerde de theorie van het magisch-realisme, aanvankelijk een kwaliteitslabel. Naderhand bleek dit magisch-realisme als een stervende metafoor het schrijverschap te verstikken. Zijn te grote bewondering voor de wankele hypothese van Plato dreef hem gaandeweg verder in de gangen van de droom. De pool van de droom werd sterker dan de pool van de werkelijkheid. Zo stierf de schrijver Johan Daisne tweemaal.

Een ander ongewoon boeiend aspect van dit Daisneaanse dualisme is zeer zeker de strijd in zijn schriftuur tussen het verleden en de toekomst, tussen het traditionalisme en het modernisme. Hierin is hij de tegenpool van Marnix Gijsen, die als dichter 'modern' debuteerde om als romancier 'conventioneel' te eindigen. Johan Daisne daarentegen debuteerde als traditioneel dichter om vijf jaar later de hedendaagse Nederlandse literatuur met het modernst denkbare boek te verrassen. *De trap van steen en wolken* appelleert structureel aan het

levensgevoel van onze eeuw en zal naast *Max Havelaar* en *De Kapellekensbaan* veruit de roekelooste tekst uit onze letteren blijven. Eenzelfde verrassing was *De man die zijn haar kort liet knippen*. De verrassing en het moderne cachet ervan maakte dat Marcel Brion in *Le Monde* van 7 augustus 1965 Johan Daisne voor zijn manier van spelen met tijd en tijdsduur in de onmiddellijke omgeving situeerde van James Joyce. En Robert L. Stilwell in *Saturday Review* van 18 december 1965 begroette de vertaling met de grootst denkbare lof en relateerde Johan Daisne op zijn beurt aan Nathalie Sarraute en het psychische angstgevoel van de moderne mens.

De dualistische persoonlijkheid van Johan Daisne uitte zich ook in andere vlakken. Hij was hoofdbibliothecaris van de stad Gent en verrichtte gedurende de dag zijn werk als ambtenaar; schrijver werd hij eerst als de nacht inviel. Zonder overdrijven mogen we beweren dat hij gedurende vele duizenden nachten zijn oeuvre heeft opgebouwd, met een regelmaat en een haast onvoorstelbare hoeveelheid. Zijn broer Michel vertelde me dat hij zelfs na een feest naar zijn kamer trok om zijn dagelijkse schrijfplicht te vervullen. Zo verschenen tussen 1935 en het jaar van zijn overlijden méér dan honderd werken in boekvorm, ongeveer 3000 gedichten alleen al in literaire tijdschriften en werkte hij 600 maal met poëtische bijdragen aan een of ander tijdschrift mee. Essayistisch proza (zijn filmatiek ondermeer) en uittreksels uit romans en verhalen moeten zowat 1500 bladzijden in tijdschriften omvatten. Het opzet van dit boek liet mij niet toe de bibliografie van alle andere bijdragen van zijn hand op te nemen, bijdragen in dag- en weekbladen, in damestijdschriften, in jeugdperiodieken, in militaire blaadjes en noem maar op. En dan houden we niet eens rekening met het onvoorstelbaar aantal uren werk en studie dat Johan Daisne aan zijn laatste levenswerk, zijn *Filmisch Lexicon*, heeft besteed.

Gespletenheid vinden wij in de romanstof zelf terug. Laat ze mij *biografictie* noemen, dit experimenteren met de mogelijkheden om het privéleven om te smelten tot het goud van de roman. Ook dit aspect werd in de kritiek onderkend. In zijn analyse van *Lago Maggiore* schrijft Albert Westerlinck ‘dat deze roman blijkens talrijke allusies, met veel draden vasthangt aan het persoonlijke leven van Johan Daisne. Zo is het steeds bij hem geweest, want hij is nu eenmaal van eigen leven en werk zo vol - in de beste zin van dit woord - dat hij niet nalaten kan zich voortdurend in eigen geschriften te betrekken.’

Biografictie is vanaf zijn debuutroman een feit. Veel herkenbaarder dan in *De Buddenbrooks*, om een voorbeeld te noemen, zet Johan Daisne hier de familiale pionnen op het grote romaneske schaakbord uit. Zijn Pipa, zijn ‘mams’, zijn beide broers. Maar biografictie is een booby trap; wie zich niet aan de literariteit van de tekst houdt, loopt in de val.

Zo schrijft Hubert Lampo: In *De trap van steen en wolken* bleek de samenhang van het ingewikkelde gebeuren in hoge mate mede afhankelijk van de tegen-

woordigheid zijner in die tijd voor arts studerende broers in de 'rolverdeling'... Welnu, Johan Daisne voltooide de roman in 1941. De beide broers, Leo en Michiel, studeerden nog helemaal niet voor dokter maar voltooiden hun middelbare studies...

In deze biografictie nu vinden we eenzelfde gespletenheid terug. Johan Daisne aarzelt meer dan eens om duidelijk te kiezen tussen het verhaal over zijn leven en het leven van zijn verhaal. Romantechnisch volkomen ongeloofwaardig wordt de keuze in de onuitgegeven roman *Prins van de Libanon*. In deze vaderroman vervagen de grenzen tussen de biografie en de fictie zozeer dat zowel het genre van de biografie als dit van de roman in het gedrang komt. Was dit de reden waarom de schrijver het script in 1951 voorgoed in zijn kluis heeft opgeborgen?

Om redenen van biografische en schrijftechnische, van menselijke en literaire aard, heb ik de opdracht aanvaard om een *kritisch gedenkboek* over deze, een van onze belangrijkste auteurs na de tweede wereldoorlog, samen te stellen. Een eindeloze stroom veelal positieve kritiek en tal van literaire onderscheidingen, hebben zijn schrijverschap in de hoogconjunctuur tussen 1945 en 1965 begeleid. Johan Daisne werd onze 'Vlaamse Dostojewski', onze 'Vlaamse Vestdijk'; Joyce, Kafka, Sarraute waren zijn literaire gezellen. 'Op het geniale af' prediceerde professor De Backer zijn eerste roman en dit in zijn nawoord op August Vermeylens literatuurgeschiedenis. En professor Weisgerber kende hem 'ontegensprekelijk het merkteken van het genie' toe. Ook in Nederland vond men 'opmerkelijke kwaliteiten' (Garmt Stuiveling) in Johan Daisnes werk. In 1962 stipt monograaf André Demedts aan, dat Johan Daisne 'zonder breuk met de traditie en aansluitend bij de grote prozaschrijvers uit vroeger eeuwen de verworvenheden van het nieuwe levensklimaat met de erfschat van het verleden' wist te verenigen. In 1974 klinkt een kritischer toon door in de minimonografie van Bernard Kemp. *De man* blijft onbetwistbaar een 'meesterwerk' maar Kemp onderkent 'aan de hand van het steeds weerkerende schema in steeds nieuwe varianten (waarin een ontmoeting man-vrouw centraal staat), een geleidelijke vervluchtiging van de substantie'.

Sinds 1965 is tegenover het enorme oeuvre van Johan Daisne een kritischer houding ontstaan. Naast tonen van appreciatie werden tonen van depreciatie gehoord. Omtrent de poëzie van Johan Daisne heb ik mezelf ooit eens met een gevleugeld geworden vlegelwoord uitgelaten. Maar ook andere, meer toonaangevende hogepriesters van de Nederlandse kritiek, hebben hun uitspraken op een kritischer weegschaal gelegd. Prototypisch in deze is wel Kees Fens. In 1960 recenseert hij enthousiast *De neusvleugel der muze* (1959). Wél stipt hij aan: 'De keren dat hij faalt en werkelijk irriteert en aan de rand van de kitsch staat - zo in sommige van zijn beschrijvingen van vrouwen - laten we maar onvermeld.' *In Literair Lustrum 1961-1961* lezen we een versmalde

appreciatie voor de daarop volgende romans *Hoe Schoon was mijn School* (1961) en *Als kantwerk aan de kim* (1965): ‘Door magische krachten wordt de werkelijkheid gevormd. Een dergelijk opzet kan zeer verlokkelijk zijn, al is er een gevaar, dat zich in Daisnes prozawerk (...) gerealiseerd heeft: dat de zin die aan kleine gebeurtenissen achteraf gegeven kan worden, de vrijheid meebrengt tot het beschrijven van alsmaar kleine, onbelangrijke gebeurtenissen, die door de achteraf aan te brengen zin, niet van hun onbelangrijkheid en zelfs onbenulligheid zijn te redden.’

In zijn kritische bundel *Loodlijnen* verduidelijkt Fens nog explicieter zijn depreciatie: ‘In *Als kantwerk aan de kim* zijn alle stoppen doorgeslagen: de roman is een aaneenrijging van op zich ontstellend onbelangrijke gebeurtenissen (...), onbenullige onderdelen laten zich niet tot een magische keten maken.’ En verder: ‘De roman is een wat triest document van het gebrek aan zelfkritiek bij een auteur die toch in vroeger werk zijn capaciteiten getoond heeft.’ In het tweede *Literair Lustrum*, dat de Nederlandse letteren tussen 1966 en 1971 panoramiseert, wordt Johan Daisne niet meer vermeld al publiceerde hij ondermeer nog de twee romans *Reveillon-Reveillon* (1966) en *Ontmoeting in de zonnekeer* (1967). En, door mij uitgenodigd om aan dit kritisch gedenkboek over Johan Daisne mee te werken, drukt Fens zijn spijt uit op mijn uitnodiging niet te kunnen ingaan. Zijn agenda blijkt volzet.

Een ander merkwaardig feit deed zich voor en ik vind er niet meteen een verklaring voor. In de periode van de grote appreciatie, bleek de sympathie evenredig verdeeld over Nederland en Vlaanderen. Vestdijk en Bordewijk waren enthousiaste lezers van Johan Daisnes werk. In 1978 luidt het bij Jeroen Brouwers net andersom: ‘Maar in Nederland moet men, zoals mij blijkt, enige lezers van het werk met een lantaarntje zoeken’. Zo blijkt het niet, zo is het inderdaad. Voor dit boek heb ik op verzoek van ondermeer mijn Nederlandse en Vlaamse uitgever, een trits bekende Hollanders aangeschreven. P.H. Dubois, Maarten 't Hart (vindt dat Daisne een dergelijk stuk zoals hij over Dickens en Faulkner schreef, ten volle verdient maar mist de nodige tijd), Jan Van der Vegt, Carel Peeters (‘ik vind Daisne zo'n boek zeker waard’ maar moet een aantal essays en bijdragen afwerken), Wam de Moor, J.J. Oversteegen, Aad Nuis (‘Mijn plannen voor het komende jaar laten helaas geen ruimte voor dergelijke incidentele zijsprongen’), J.F. Vogelaar (‘het werk van Daisne is mij onvoldoende bekend’), H.A. Gomperts (geen antwoord), Kees Fens (zie boven), en Jeroen Brouwers (weigert ‘omdat u het bent die het boek vervaardigt. Wijlen “de Gentse traanklier” verdiende een betere en vooral: een liefdevollere samensteller van een boek dat zijn nagedachtenis moet huldigen’ en ‘omdat het boek bij Manteau verschijnt’). Jeroen Brouwers notabene die het totale oeuvre van Johan Daisne tot zegge 1 boek reduceert, met deze magere troost: ‘voor die ene roman van hem die niet zal sterven krijgt hij van mij staande applaus’...

Hoe de receptie door recensenten en literatuuranalisten tussen het ontstaan en de voltooiing van Johan Daisnes literaire oeuvre verliep, kan aan de hand van de ontelbare artikelen en analyses bestudeerd worden. Om die reden vond ik het weinig opportuun nogmaals diezelfde critici en analisten aan het woord te laten. Hun oordeel is geformuleerd en kleurt meteen een bepaalde epoque uit onze literatuurgeschiedenis. Veel boeiender vind ik de benadering van Johan Daisnes werk door de jongste kritische lichting. Voor zover het mij mogelijk was, heb ik met het oog op een nieuwe receptie, voor elk aspect uit Johan Daisnes literaire oeuvre de jongeren aan het woord gelaten. Er is in de maatschappij voldoende veranderd en er is daadwerkelijk een nieuwe generatie lezers en critici ontstaan met een eigen historische, sociale en persoonlijke opvatting van de tekst als wereld en de wereld als tekst. De evolutie in de kritische opvattingen rechtvaardigt mijn keuze. Daarbij, bewondering hoeft kritiek niet uit te sluiten. Bewondering krijgt, dunkt me, des te meer basis naarmate ze op kritischer grondvesten is gebouwd. Om die reden heb ik een duidelijke cesuur laten vallen tussen het eerste en het tweede deel van dit gedenkboek.

We zagen reeds hoe gemakkelijk het werk van Johan Daisne door zijn biografische impact de betekenis van de literaire boodschap kan verstoren. Zonder enige moeite kan men om Herman Thiery te leren kennen, Johan Daisne lezen. Maar met deze biografische leeswijze is het onmogelijk om zinnige uitspraken nopens de literariteit van dit werk te formuleren. Daarom heb ik al wat strict tot het levensdomein van de schrijver behoort, in een apart deel dat ik *Biografie* noemde, ondergebracht. Elk biografisch feit tot de geringste anekdote kàn, mits door de schrijver literair in structuur gebracht, belangrijk zijn. Van mijn opzet die op een kritische en geen andere wijze, wat het liefdevolle geenszins uitsluit, is gebaseerd, heb ik mevrouw Marthe Thiery op de hoogte gebracht. Ik wens haar voor haar medewerking in moeilijke omstandigheden te danken. Zoon Evert en beide broers van de schrijver, Leo en Michel, wens ik te danken voor hun bijdrage; zij ook zorgden op hun joviale wijze voor tal van suggesties. Bij Ludo Simons, tijdens het tot standkomen van dit boek adjunct-directeur van het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven mocht ik onverwijld aankloppen, het rijke Daisne-archief stond volledig te mijner beschikking. De heer Heymans, opvolger van Johan Daisne als hoofdbibliothecaris van de stad Gent, bleek zowel mondeling als telefonisch steeds bereid om de nodige informaties te verschaffen. Bij Roger Tavernier, slavist en hulpbibliothecaris van de universiteitsbibliotheek te Leuven, heb ik het onvindbare mogen vinden samen met de onstelpbare stroom uitleg waar zelfs een Poesjkin honderd jaar na zijn dood nog plezier aan kan beleven. Prof. Karel Van het Reve wens ik te danken voor de zo voortreffelijke medewerkster die hij mij aanbeval. Nuttige raad voor het algemene concept van mijn boek kreeg ik van mijn zwager Joris Dedeurwaerder en medewerker Jean-Marie Maes.

Johan Daisnes vrienden van het vroegste uur, Lisette en Marcel De Backer, wens ik eveneens langs deze weg te danken. Door hun *Herdenkingstentoonstelling Johan Daisne* in het Pand van de Rijksuniversiteit te Gent, in oktober 1980, hebben zij mijn kennis omtrent het leven en het werk van de auteur in hoge mate verrijkt.

Tenslotte wens ik ook An, mijn vrouw, te danken voor de manier waarop ze mij in deze onderneming aangemoedigd heeft en voor de talrijke keren dat zij mij vergezelde en zo een link legde tussen mij en de familieleden, vrienden en kennissen van Johan Daisne. Zij weet beter dan wie ook dat ik het liefst achter mijn schrijftafel 'reis'.

In het tweede deel, *Receptie*, heb ik zoveel mogelijk aspecten van het Daisneaanse schrijverschap op een rij gezet. In een VPRO-interview met Johan Daisne, heeft Hugo Claus onze mentor van het magisch-realisme op zeker ogenblik 'duivelskunstenaar' genoemd. Duivelskunstenaar, inderdaad. Want er is de dichter Johan Daisne, er is de romancier Johan Daisne, er is de novellist Johan Daisne, er is de essayist Johan Daisne, er is de dramaturg Johan Daisne, er is de slavist Johan Daisne, er is de filmatoloog Johan Daisne. Wél dacht ik literair-kritisch het best de auteur te belichten door de klemtoon op de *romanschrijver* te leggen. Het is als romanschrijver en novellist (en heel wat novellen vormden uitgangspunten voor een nieuwe roman) dat Johan Daisne zijn onuitwisbare sporen in de literatuurgeschiedenis drukte. Daarenboven hoop ik met dit kritisch gedenkboek het literair werk van Johan Daisne opnieuw bespreekbaar te hebben gemaakt.

HEDWIG SPELIERS (Diksmuide 1935) publiceerde in 1968 het anti-essay *Omtrent Streuvels. Het einde van een myte* en in *Gerard Kornelis van het Reve & de groene anjelier* (1973) besprak hij vooral het latere werk van Reve vanuit zijn homosexualiteit. In *De tong van de dichter* (1981) bracht hij zijn essay over poëzie en dichters (H.C. Pernath, Jan van der Hoeven, Jotie T'Hooft, Hans Faverey, Paul van Ostaijen e.a.) samen. Publiceerde 9 dichtbundels tussen 1956 en 1981.

Bibliografie

Jan Theunynck *Synthese-bibliografie*

I afzonderlijk verschenen werken

1935	Daisne. *Stof op het Kremlin.*	Vooruit, Gent.
1936	Daisne. *Verzen.*	Varior, Sint Amandsberg.
	Daisne. *Breuken herleiden.*	Varior, Sint Amandsberg.
1937	Daisne. *Afreacties en funderingen.*	Varior, Sint Amandsberg.
	Poesjkin. *De bronzen ruiter*, [vertaling]	De Garve, Brugge.
1938	Daisne. *Kemamout.*	Manteau, Brussel.
1939	Daisne. *Gojim.*	Klaverendrie, Gent.
1940	Daisne. *Het einde van een zomer.*	Manteau, Brussel.
	Daisne. *De nieuwere dichtersgeneratie in Vlaanderen.*	Van Uffelen en Delagarde, Antwerpen.
	Daisne. *Aurora.*	Bonnafous, Carcassonne.
	Daisne. *Maud Monaghan.*	Snoeck-Ducaju, Gent.
	Daisne. *Renée.*	Manteau, Brussel.
1942	Daisne. *De trap van steen en wolken.*	Manteau, Brussel.
	Daisne. *De charade van advent.*	Manteau, Brussel.
1943	Daisne. *Zes domino's voor vrouwen.*	Manteau, Brussel.
1944	Daisne. *Hermine-uit-de-storm.*	Manteau, Brussel.
1945	Daisne. *De Russiese literatuur.*	Thiery, Gent.
	Daisne. *Drie-hoog-voor.*	Manteau, Brussel.
	Daisne. *Tine van Berken.*	Dubrulle, Gent.
	Daisne. *Tale quale.*	Scientia, Mechelen.
1946	Daisne. *De liefde is een schepping van vergoding.*	Manteau, Brussel.

	Daisne. *De nacht staat op een kier.*	De Spiegel, Hoogstraten.
	Daisne. *Drie verzen maar, mijn Fred...*	Klaverdrie, Gent.
	Daisne. *In memoriam Robert Mussche.*	Vandeweghe, Gent.
	Daisne. *Ikonakind.*	Manteau, Brussel.
1947	Daisne. *Schimmen om een schemerlamp.*	Manteau, Brussel.
	Daisne. *Zevenreizenboek.*	De Sleutel, Antwerpen.
	Daisne. *Bidsnoer voor de heroïsche film.*	De Vlaamsche Gids, Brussel.
	Daisne. *In het teken van Esmoreit.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
	Daisne. *Moskou 800 jaar.*	Het Volk, Gent.
	Daisne. *De man die zichzelf optelefoneerde.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
	Daisne. *De Hollandse reis.*	Unicum, Brugge.
	Daisne. *Venster op het leven.*	Eigen beheer, Gent.
	Daisne. *Egbertha in de onderwereld.*	Jongensvakschool, Gent.
	[Privé-vooruitgave van *Egbertha*, 1948]	

	Daisne. *De man die zijn haar kort liet knippen*	Manteau, Brussel.
1948	Daisne. *Hedendaagse filmkunst.*	De Vlam, Gent.
	Daisne. *Reisebilder uit bezet Duitsland.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
	Daisne. *Van nitsjevo tot chorosjo.*	Electa, Brussel.
	Daisne. *L'épée de Tristan.*	Editions de la Cité, Brussel.
	Daisne. *Egbertha.*	Snoeck-Ducaju, Gent.
1949	Daisne. *De vrede van Wroclaw.*	Electa, Brussel.
	Daisne. *Het eiland in de Stille Zuidzee.*	Manteau, Brussel.
1950	Daisne. *Kritiek van de kinematograaf.*	Filmclub De Vrienden toverlantaarn Gent.
	Daisne. *Met dertien aan tafel*	Electa, Brussel.
	Daisne. *De wedloop der jeugd.*	Snoeck-Ducaju, Gent.
1951	Daisne. *Florence en de film.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
	Daisne. *Katten en honden sterven als kinderen.*	N.I.R., Brussel.
1953	Daisne. *Het kruid-aan-de-balk.*	Manteau, Brussel.
1955	Daisne. *De vier heilsgeliefden.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
1956	Daisne. *Russische namen in het Nederlands.*	Manteau, Brussel.
	Daisne. *'t En is van U hier nederwaard...*	Manteau, Brussel.
	Daisne. *Filmatiek.*	Elsevier, Brussel.
	Daisne. *Gouden regen.*	Maurer, Koekelberg.
	Daisne. *Vila nuova.*	Maurer, Koekelberg.
	Daisne. *Véva.*	Dutilleul, Parijs.

1957	Daisne. *Lago Maggiore.*	Manteau, Brussel.
	Daisne. *Lantarenmuziek.*	Willemsfonds/De Nederlandsche Boekhandel, Gent/Antwerpen.
	Daisne. *Het portret.*	N.I.R., Brussel.
1958	Daisne. *Letterkunde en magie.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
	Daisne. *De vierde engel.*	Wereldbibliotheek, Amsterdam.
	Daisne. *Grüsz Gott*	De Clauwaert, Leuven.
	Daisne. *Feest van de film.*	De Vlam, Gent.
	Daisne. *Film en tijd.*	Socialistische standpunten, Brussel.
	Daisne. *Laboro.*	Reyniers, Gent.
1960	Daisne. *Zien en zijn.*	Heideland, Hasselt.
	Daisne. *Pierre Benoit.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
	Hémon. *De schone van weleer*. [vertaling]	Snoeck-Ducaju, Gent.
1961	Daisne. *De nacht komt gauw genoeg.*	Desclée De Brouwer, Brugge.
	Daisne. *Met een inktvlek geboren.*	Heideland, Hasselt.
	Daisne. *Hoe Schoon was mijn School.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
1962	Daisne. *Ik heb u alles gegeven.*	Heideland, Hasselt.

	Daisne.	*Baratzeartea.*	Manteau, Brussel.
	Daisne.	*Veritza.*	Story-Scientia, Gent.
	Daisne.	*Tine van Berken of de intelligentie der ziel.*	Mortier, Gent.
1963	Daisne.	*De bioscopiumschuiver.*	Heideland, Hasselt.
	Daisne.	*De* zoete *smaak van de zee.*	voor Snoeck's 64, Gent.
	Daisne.	*De trein der* traagheid.	Manteau, Brussel.
1964	Daisne.	*Pavane.*	Snoeck-Ducaju, Gent.
	Daisne.	*Dagboek-poëzie.*	Snoeck-Ducaju, Gent.
	Daisne.	*De wedloop der jeugd.*	Ontwikkeling, Antwerpen.
	Daisne.	*Judex.*	Antigoon, Antwerpen.
1965	Daisne.	*Afscheid van de dag.*	Snoeck-Ducaju, Gent.
	Daisne.	Als *kantwerk aan de kim.*	Manteau, Brussel.
	Daisne.	*Charaban.*	Manteau, Brussel.
	Daisne.	*De droom is een herinnering aan dat wat immer is gebeurd.*	Desclée De Brouwer, Brugge.
	Daisne.	*Ganzeveer en kogelpen.*	Heideland, Hasselt.
	Daisne.	Gent, *schoonschrift* der *Leie.*	Prov. Oost-Vlaanderen, Gent.
	Daisne.	*Greta Garbo, een droom die heeft geademd.*	De Vlijt, Antwerpen.
	Daisne.	*Mijn levensliedje(s).*	Snoeck-Ducaju, Gent.

1966	Daisne.	*Het geluk.*	Manteau, Brussel.
	Daisne.	*Wat is magisch-realisme.*	Manteau, Brussel.
	Daisne.	*Reveillon-reveillon.*	Manteau, Brussel.
	Daisne.	*Veva.*	Meulenhoff, Amsterdam.
1967	Daisne.	*Fringilla.*	Heideland, Hasselt.
	Daisne.	*Ontmoeting* in *de zonnekeer.*	De Clauwaert, Leuven.
	Daisne.	*Twee schelpen en wat gruis.*	Manteau, Brussel.
	Daisne.	*Zuster Sharon.*	Story-Scientia, Gent.
	Daisne.	*De Engelse groetenis.*	Manteau, Brussel.
1968	Daisne.	*De geboorte.*	Snoeck-Ducaju, Gent.
1969	Daisne.	*Dieter of wanneer de wapens weigeren.*	Snoeck-Ducaju, Gent.
	Daisne.	*Met zeven aan tafel.*	Manteau, Brussel.
1971	Daisne.	*Filmografisch lexicon der wereldliteratuur.*	Story-Scientia, Gent.
		I: A-K	
		II: L-Z in 1975	
		Supplement A-Z in 1978	
1974	Daisne.	*Daisne-omnibus.*	DAP Reinaert, Brussel.
1975	Daisne.	*Trefwoorden.*	Orion, Brugge.
1976	Daisne.	*Winterrozen voor een kwakzalver.*	Manteau, Brussel.

1977	Daisne. *De droom maakt alles waar.*	W. Soethoudt, Antwerpen.
1978	Daisne. *Verzamelde gedichten.*	Orion DDB, Brugge.
	Daisne. *Gepijnde honing.*	Elsevier Manteau, Brussel.
	Daisne. *Bloed op het witte doek.*	Manteau Marginaal, Brussel.
1980	Daisne. *Over oude en nieuwe rolprenten: de dingen die niet voorbijgaan.*	Elsevier Manteau, Brussel.

II Vertalingen

Duits:

Lago Maggiore (idem)
vert.: G. Hermanowski
uitg.: VdB, Bonn, 1957.

Der Mam der sein Haar kurz schoeiden liess (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: G. Hermanowski
uitg.: Ver hg Bonner Buchgemeinde, Bonn 1958.

Der Mam der sein Haar kurz schoeiden liess (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: G. Hermanowski
uitg.: VdB, Bonn, 1959.

Die Treppe von Stein und Wolken (De trap van steen en wolken)
vert.: G. Hermanowski
uitg.: VdB, Bonn, 1960.
uitg.: VdB, Bonn, 1960.

Wie schön war meine Schule (Hoe schoon was mijn school)
vert.: G. Hermanowski
uitg.: Bibliotheca Christiana, Bonn, 1962.

Baratzeartea (idem)
vert.: G. Hermanowski
uitg.: Bibliotheca Christiana, Bonn, 1965.

Montminril (Als kantwerk aan de kim)

vert.: G. Hermanowski
uitg.: Bibliotheca Christiana, Bonn, 1967.

Die Fahrt ins Jenseits (De trein der traagheid)
vert.: G. Hermanowski
uitg.: Matari Verlag, Hamburg.

Der Naselflügel der Muse (De neusvleugel der muze)
vert.: G. Hermanowski
uitg.: Matari Verlag, Hamburg, 1968.

Engels:

Goyim, a jantastic tale (Gojim)
vert.: S.H.
uitg.: Meddens, Brussel, 1945.

The man who had his hair cut short (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: Prof. Dr. S.J. Sackett
uitg.: Horizon Press, New York, 1965.

Frans:

La charade de l'Avent (De charade van advent)
vert.: Johan Daisne
uitg.: Librairie Générale, Bruxelles, 1942.

Goyim (Gojim)
vert.: Johan Daisne
uitg.: Gezelniakoff, Bruxelles, 1945.

Tine van Berken (idem)
vert.: Johan Daisne
uitg.: Daphné, Gent, 1945.

L'Epée de Tristan (idem)
vert.: Johan Daisne
uitg.; Ed. de la Cité, Brux./Paris, 1948.

Ma paix de Wroclaw (De vrede van Wroclaw)
vert.: Johan Daisne
uitg.; Electa, Bruxelles, 1949.

Véva (*Veva*)
vert.: Johan Daisne
uitg.: Dutilleul, Paris, 1956.

Pierre Benoit ou L'Eloge Ju roman romanesque (Peter Benoit of de Lof van de roman romanesque)
vert.: Maddy Buysse
uitg.: Michel, Paris, 1964.

L'homme au crâne rasé (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: Maddy Buysse
uitg.: Editions Albin Michel, Paris, 1965.

Les dentelles de Montmirail (Als kantwerk aan de kim)
vert.: onbekend
uitg.: Wellprint, Bruxelles, 1966.

Un soir, un train (De trein der traagheid)
vert.: Maddy Buysse
uitg.: Complexe, Bruxelles, 1973.

Grieks:

Ho ánthrōpos mè tò xurisméno kefáli (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: Ianēs Io Skokko
uitg.: Athan. Magkaniâs, Athēnai.

Pools:

Czlowick zogolana glowa (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: Jadwiga Oledzka
uitg.: Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.

Portugees:

O homen da cabeça rapada (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: Pedro Bom
uitg.: Publicaçoes Europa-América, Lisboa, 1971.

Russisch:

Goyim (Gojim)
vert.: Johan Daisne
uitg.: Gezelniakoff, Brussel, 1945.

Sloveens:

Clovek, ki se je dajal kratko stiči (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: Janko Moder
uitg.: Pomurska Zalozba, Murska Sobota, 1978.

Spaans:

Vertigo (idem)
vert.: Tine de Vries
uitg.: Ed. M. Arimany, Barcelona, 1960.

Zuid-Afrikaans:

Die man war hemself gebel het (De man die zichzelf optelefoneerde)
vert.: Anna C. Louw
uitg.: Suidafrikaanse Uitsaaikorporasie, Johannesburg, 1956.

Zweeds:

Mannen som lät snagga sig (De man die zijn haar kort liet knippen)
vert.: Sonja Pleijel
uitg.: Almgvist & Wiksell/Gebers Förlag, Stockholm. 1967.

III Poezie in tijdschriften

Maurice Ravel's *'Pavane pour une infante défunte'* in 'n metriese omzetting, in: *De Vlaamse Gids*, 20(32), blz. 152-155; *Vier Russische gedichten*, in: *De Vlaamse Gids*, 22(34), blz. 175-183; *Mei van Mácha* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 23(34), blz. 131-132; *Moederken van Jan Neruda*, in: *De Vlaamse Gids*, 23(34), blz. 135-136; *Marietsjka Magdonova* van Vladimir Vasek (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 23(34), blz. 140-141; *Liedje voor Mariene* (bij muziek van Friedr. Holländer), in: *De Vlaamse Gids*, 22(34), blz. 323; *Uit de Russise doos.* Metrische vertalingen uit 't Russis door Herman Thiery, in: *Groei*, 2(34), blz. 23-24; *Ballade voor Marlene-uit-de-Hemel*, in: *De Vlaamse Gids*, 23(35), blz. 159-163; *Mariahemelvaart*, in: *De Vlaamse Gids*, 23(35), blz. 310-311; *Sainte-Marie-des-Flandres*, in: *De Vlaamse Gids*, 23(35), blz. 312-313; *Krizanten*, in: *De Vlaamse Gids*, 23(35), blz. 314-315; *Koekla*, in: *Prisma*, 1(35), blz. 91-92: *Nieuwjaar*, in: *Prisma*, 1(35), blz. 92-93; *Herberg*, in: *Prisma*, 1(35), blz. 224; *Terras*, in: *Prisma*, 1(35), blz. 225; *Wat Russische poëzie*: Iwan Boenin (vertaald door J.D.), in: *Prisma*, 1(35), blz. 274-275; *De twee Ruslanden*, in: *De Vlaamse Gids*, 24(36), blz. 357-358; *Vooruit*, in: *De Vlaamse Gids*, 24(36), blz. 358; *Begrijpt!*, in:

Gewas, 3(36), blz. 42-43; *Geconditioneerd*, in: *Prisma*, 2(36), blz. 22; *Dágenka*, in: *Prisma*, 2(36), blz. 95; *In 't gras*, in: *Prisma*, 2(36), blz. 205; Zondag, in: *Voetlicht*, 6(36), blz. 66-67; *Jeugd*, in: *Voetlicht*, 6(36), blz. 83-84; *My Sinking-Fund of Luck*, in: Voetlicht, 7(36), blz. 8; Tabula rasa, in: *Voetlicht*, 7(36), blz. 8; Verso, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 82(37), blz. 421; *Megafoon*, in: *Gewas*, 3(37), blz. 91; *Tweede jeugd*, in: *Gewas*, 3(37), blz. 177; *Passie*, in: *Gewas*, 3(37), blz. 177; *Leeren*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 6; *De sterke wingerd*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 7; *Tweede jeugd*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 8; *Caesuur*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 9; *De meeuw der zege*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 10; *Restaurant-avontuur*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 11; *Portret*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 22; *Après la fête*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 23; *Cocktail d'amour*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 24; *Het vriendenhuis*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 25; *Helsingör*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 26; *Sorrows and Genius of Autumn*, in: *Klaverendrie*, 1(37), blz. 27; *Epicurienne*, in: *Voetlicht*, 7(37), blz. 45; *Feest*, in: *Voetlicht*, 7(37), blz. 58; *Mayerling*, in: *Voetlicht*, 7(37), blz. 64; *Dagblad*, in: *Voetlicht*, 7(37), blz. 70; q, in: *Voetlicht*, 7(37), blz. 71; *Ah, Wildemess!*, in: *Voetlicht*, 7(37), blz. 73; *Pijperij*, in: *Voetlicht*, 7(37), blz. 91; *Aspirine*, in: *Voetlicht*, 7(37), blz. 91; *Poëzie*, in: *Voetlicht*, 8(37), blz. 10; *Vrede*, in: *Voetlicht*, 8(37), blz. 10; *Aan Olga Zasedâteleva*, in: *De Vlaamse Gids*, 26(38), blz. 209; *Lenteregens*, in: *De Vlaamse Gids*, 26(38), blz. 209; *Lullaby for a Butterfly (Berceuse van den os)*, in: *De Vlaamse Gids*, 26(38), blz. 426-427; *Sint-Vasili*, in: *De Vlaamse Gids*, 26(38), blz. 428; *Verder dan de lente*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 83(38), blz. 102; *Heroeske*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 83(38), blz. 103; *Het vriendenhuis*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 83(38), blz. 104; *Restaurant-avontuur*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 83(38), blz. 105; *Verder dan de lente*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 83(38), blz. 582; *De versnelde film*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 83(38), blz. 685-686; Verso, in: *Gewas*, 4(38), blz. 31; *In Memoriam Maurice Ravel*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 40; *Arbeid voorden broode*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 41; *Het mysterie der poëzie*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 51; *Kwadratuur*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 59; *In Memoriam Johan de Maegt*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 68; *Brief*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 78-79; *Masker*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 90; *Vertraging*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 91; *Haven* door M. de Villanova (vertaald uit het Spaansch door J.D.), in: *Gewas*, 4(38), blz. 174-175; *Het beloofde land*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 216; *Boom*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 7; *Zondagavondtrein*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 38; *Het vers van eeuwigen vrede*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 39; *De andere jeugd*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 40; *Wind in het gordijn*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 41; *Gaaischieterij*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 42; *Hermes-baby*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 43; *Lullaby for a Butterfly*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 54-55; *Psychologie*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 56; *Julo*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 57; *Trauma*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 58; *Sint Vasili*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 59; *De versnelde film*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 70; *Bedtimeboutade*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 71; *Liefdebrief* (fragment), in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 72-74; *Lied voor eigen gebruik*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 75; *Heroproeping onder de wapens*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 86; *Cross-country*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 87; *Brug op de zon*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 88; *Doregonde*, in: *Klaverendrie*, 1(38),

blz. 89; *Lente-gestalten*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 90-91; *D'eerste letter van het leven*, in: *Klaverendrie*, 1(38), blz. 91; *Gulden sporen*, in: *Klaverendrie*, 2(38), blz. 102; *Augustus*, in: *Klaverendrie*, 2(38), blz. 103; *Giropirotologie*, in: *Klaverendrie*, 2(38), blz. 104-105; *Joodsch lied*, in: *Klaverendrie*, 2(38), blz. 106-107; *Twee gedichten voor Sonia Karinowa*, in: *Klaverendrie*, 2(38), blz. 118-123; *Verschaling*, in: *Voetlicht*, 8(38), blz. 23; *Het gedicht van den roman*, in: *Voetlicht*, 8(38), blz. 23; *Afscheid*, in: *Voetlicht*, 8(38), blz. 55; *Hasch*, in: *Voetlicht*, 8(38), blz. 69; *Jeux d'eau*, in: *Voetlicht*, 9(38), blz. 23-25; *Balsem voorden winter*, in: *Voetlicht*, 9(38), blz. 41; *Septemberverliefdheid*, in: *Vormen*, 3(38), blz. 175-176; *Levenslied*, in: *De Vlaamse Gids*, 27(39), blz. 497-499; *Dank*, in: *De Vlaamse Gids*, 27(39), blz. 500-502; 1939, in: *De Vlaamse Gids*, 28(39), blz. 78; *Wintertuin*, in: *De Vlaamse Gids*, 28(39), blz. 79; *Bedtime-boutade*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 84(39), blz. 34; *Annunciatie*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 84(39), blz. 179; *Maria Laach*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 84(39), blz. 588; *Augustus*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 84(39), blz. 758; *Stem van het verleden*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 14; *Poppelsdorfer Allee*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 16-17; *Boom, kleine stad van het Vlaamsche land*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 34; *Aan Tania*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 53; *Opa wandelt met kleinen Nickel*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 54; *Effening*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 55; *Aldag*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 56; *Liedje*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 156; *Stem van het verleden*, in: *Gewas*, 5(39), blz. 163; *Dolly*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 134; *Nature morte*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 135; *Kleine geluks-tip*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 136; *Studie der grammatiek*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 137; *Bonn aan den Rijn*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 138; *Kunst*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 139; *Herfsthaard*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 150; *Regen*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 151; *Nickel*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 152; Toerisme, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 153; *Driestuiversopera*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 154; *Idealisme*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 155; *Panorama*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 166; *Voor een foto*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 167; *Salonmuziek*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 168; *IK*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 169; *Gesprek*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 170; *Stem voorde lente, rood!*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 171; *Voorbijganger*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 182; *Het zoete boek*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 183; *Hiernamaals*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 184; *Gezicht van oud geluk*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 185; *Papiro'ssa*, in: *Klaverendrie*, 2(39), blz. 186-187; *La Montre*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 196; *Jour ordinaire*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 197; *A quoi rêvent les savants*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 198; *Bouquins et Crapules*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 199; *Fatigues*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 200; *Heure Domino*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 201-202; *Larmes dans le Vin*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 218-219; *Cheramie*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 220-221; *Symbolisme*, in: *Klaverendrie*, 3(39), blz. 222-223; Sjeftsjenko, T. *Testament*. Uit het Oekraïnisch, in: *Kroniek voor Kunst en kultuur*, 4(39), blz. 278; *Szarlatanka*, in; *Voetlicht*, 9(39), blz. 63; *Engelinnenwijn*, in: *Werk*, 1(39) 1, blz. 21; *Gezichten die verschuiven*, in: *Werk*, 1(39) 1, blz. 22; *Stilleven*, in: *Werk*, 1(39), 1, blz. 23-24; *Roos ter vaart*, in: *Werk*, 1(39) 1, blz. 25-26; *Het geluk is een harde passie*, in: *Werk*, 1(39) 3, blz. 22; *Geen post van jou*, in: *Werk*, 1(39) 3, blz. 23; *Het prille lied*, in: *Werk*, 1(39) 3, blz. 24; *Na-kerstmis*, in: *Werk*, 1(39) 3, blz. 25;

De kunst van het beminnen, in: *Werk*, 1(39) 5, blz. 52; *Aan Adolf Herckenrath*, in: *De Vlaamse Gids*, 28(40), blz. 214; *Nieuwjaar*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 85(40), blz. 271; *Nieuwjaar*, in; *Gewas*, 6(40), blz. 1; *Bloemen*, in: *Gewas*, 6(40), blz. 15; *Mobilisatie* 1939-1940, in: *Gewas*, 6(40), blz. 49; *Venetiaansche vaas*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 236; *Winter*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 237; *De kerstmissprook van het wonderbaar land Kanegan*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 238-243; *Patijntje*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 256-257; *Oujaarsavond*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 258; *Aan Soeliko*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 259; *Tooverdrank*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 260; *Poesjkiniana*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 261; *Het dwaze lied*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 262; *Ave*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 263; *Het weerzien*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 276-280; *Je handen*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 281; *Twee acrosticha*, in: *Klaverendrie*, 3(40), blz. 282; *Wat overbleef*, in: *Klaverendrie*, 4(40), blz. 296; *Frankrijk*, in: *Klaverendrie*, 4(40), blz. 297; *Aude*, in: *Klaverendrie*, 4(40), blz. 298; *Tinto*, in: *Klaverendrie*, 4(40), blz. 299; *Vader*, in: *Klaverendrie*, 4(40), blz. 300; *Vlaanderen*, in: *Klaverendrie*, 4(40), blz. 301; *Zwijgen*, in: *Klaverendrie*, 4(40), blz. 302; *Wat telt*, in: *Klaverendrie*, 4(40), blz. 303; *Tenchosetsoe*, in: *Klaverendrie*, 4(41), blz. 317-323; *Aan Eline en Hedwig*, in: *Klaverendrie*, 4(41) 4, blz. 4; *Tamalone*, in: *Klaverendrie*, 4(41) 4, blz. 5; *Schemering*, in: *Klaverendrie*, 4(41) 4, blz. 6;*Janus*, in: *Klaverendrie*, 4(41) 4, blz. 7; *Reliëffilm*, in: *Klaverendrie*, 4(41) 4, blz. 8; *Karnaval 1940*, in: *Klaverendrie*, 4(41) 4, blz. 9; *Kleine kandelaar*, in: *Klaverendrie*, 4(41) 4, blz. 10; *Hoofdstad*, in: *Klaverendrie*, 4(41) 4, blz. 11; *De beker der trouw*. Naar J.W. von Goethe; in: *Klaverendrie*, 4(41), blz. 357; *De wachter*, in: *Klaverendrie*, 4(41), blz. 357-358; *Familie*, in: *Klaverendrie*, 4(41), blz. 359; *Levenshelft*, in: *Klaverendrie*, 4(41), blz. 360-361; *Kerstmisavond*, in: *Klaverendrie*, 4(41), blz. 362-363; *Beeldhouwers-rouwkapel*, in: *Klaverendrie*, 4(41), blz. 375; *Het mirakel der wolven*, in: *Klaverendrie*, 4(41), blz. 376; *Klein levens-viaticum voor Hilde*, in: *Klaverendrie*, 5(41), blz. 387; *Strandkiekjes*, in: *Klaverendrie*, 5(41), blz. 388; *Piano in september*, in: *Klaverendrie*, 5(41), blz. 399; *Herfstvlam*, in: *Klaverendrie*, 5(41), blz. 400; *Maannacht*, in: *Klaverendrie*, 5(42), blz. 411; *Moment musical*, in: *Klaverendrie*, 5(42), blz. 412; *Van jaar in jaar...*, in: *Klaverendrie*, 5(42), blz. 423-426; *Verjaardag*, in: *Klaverendrie*, 5(42), blz. 436; *Prenten*, in: *Klaverendrie*, 5(42), blz. 437; *Viësna (Lente)*, in: *Klaverendrie*, 5(42), blz. 438; *Schouwburg*, in: *Klaverendrie*, 5(42), blz. 447-448; *De clown en de pop (Achter Syringen)*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 463; *Aan zuster Maria C.*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 467; *Oude roman-straat (Bruxellae-Marianae)*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 471-473; *Vila Nuova*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 484; *Petit Meaulnes*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 485; *De steen der wijzen*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 493; *Kerstmis op school*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 494; *Ora et labora*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 509; *Uitgelei van vrienden*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 510; *Tee*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 511; *Een meisje-studentje*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 525; *Lentenacht*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 525-526; *Achterbuurtmuziek*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 526-527; *Démon de midi*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 527-528; *God*, in: *Klaverendrie*, 6(42), blz. 528; *Gouderegen*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 541; *Ecclesia militans*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 541-542; *Julie*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 542-543; *Literatuur*, in: *Klaverendrie*,

7(43), blz. 543; *October*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 557; *Kaarsen*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 557; *Eed aan Isolde*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 558; *Vlaanderen*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 558-559; *Anti-Montherlaneske*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 559; *Hou van het leven*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 560; *Pipa*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 580; *Sport*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 580-581; *Cognac*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 581; *Nieuwjaarsnacht*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 589; *De vierde afmeting*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 589-590; *Winteravond*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 590; *Op de dijk*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 590; *Moeder onze spinde*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 591; *Kleine kindersuite*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 605-606; *Recital*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 606; *Succes*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 607; *Aandenken aan oom Henri*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 607-608; *Wen die Götter lieben*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 608; *Gedichten*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 621; *Rode-Kruislied*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 621-622; *Herstellingsbrief aan Gerard*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 622; *Sonnet voor een onbekende*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 623; *Zuiverheid*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 623-624; *Oorlogsliefdebrief* in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 624; *Lichaam van schoonheid*, in: *Klaverendrie*, 8(44), blz. 637; *Lichaam van liefde*, in: *Klaverendrie*, 8(44), blz. 637-638; *Handen*, in: *Klaverendrie*, 8(44), blz. 638; *Enthusiasme*, in: *Klaverendrie*, 8(44), blz. 638; *Oorlogshemel*, in: *Klaverendrie*, 8(44), blz. 639; *La corona diferro*, in: *Klaverendrie*, 8(44), blz. 639-640; *Achtergrond*, in: *Klaverendrie*, 8(44), blz. 640; *Poëzie*, in: *Arsenaal*, 1(45), blz. 232-233; *Kleine wintermuziek*, in: *De Vlaamse Gids*, 30(45), blz. 34; *Biecht*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 90(45), blz. 276; *Veva's portret*, in: *Gentsche Bladen*, 1(45), blz. 8; *Achtergrond*, in: *Gentsche Bladen*, 1(45), blz. 9; *Het malle hart*, in: *Gentsche Bladen*, 1(45), blz. 10; *Alceste*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 653; *Fructidor*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 653; *Starets Zosima*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 654; *Van twee koningskindren*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 655; *Harmonie*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 655; *Haren*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 656; *Afwachting*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 656; *Eau-de-cologne*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 657; *Bomen*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 657; Op, *kameraden overal!*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 669; *Lente-parade*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 670; *Grote broer*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 670-671; *Heraldiek der toekomst*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 671; *Jaardag*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 685; *Mensen II*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 685-686; *Sonnet à Mireille*, in: *Klaverendrie*, 8(45), blz. 686; *Maiakovski*, in: *Baanbreker*, (46), blz. onb.; *Zonsondergang*, in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 34-35; *Schrijfhand*, in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 35; *De Hollandse reis. Een poëtis tijdsbeeld van herrijzend Nederland*, in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 99-104; Taras Sjevtsjenko, *Testament* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 240-241; Apoechtin, *Dat je bestaat* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 241-242; Semion Nadson, *Seringen* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 242; Dimitri Merezjkovski, *Liefdesgedicht* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 242-243; Ivan Boenin, *Kerkkruishaan* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 243-244; Konstantin Balmont, *Vrouw* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 244; Konstantin Balmont, *Rozen* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 244-245; Valeri Brioe-

sov, *Metselaar* (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 245; Marsjak, *Gesprek op het dek* (vertaling J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 248; *De Hollandse reis*, in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 496-502; *De grote Johannes*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 91(46), blz. 23-25; *De regisseur*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 91(46), blz. 415; *Trefbaarheid*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 726; *De belediging*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 727; *The Old Lady Shows her Medals*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 727; *Drie verzen maar, mijn Fred*.., in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 744-745; *Droom*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 747; *Poëzie*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 749; *Marie Curie*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 764; *Less Brains!*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 764; *Vijand, mijn broeder*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 765; *Nieuwjaar*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 717; *Café de Paris*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 725; *After the Ball*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 725; *Strijdbaarheid*, in: *Klaverendrie*, 9(46), blz. 726; *Bezonken stromen*, in: *Klaverendrie*, 10(46), blz. 787; *De conformist*, in: *Klaverendrie*, 10(46), blz. 787; *In Memoriam Charles Naeyaert*, in: *Klaverendrie*, 10(46), blz. 788; *Herfstregen*, in: *Klaverendrie*, 10(46), blz. 788; *Marc bidtgoenacht, Liefde, Pasen aan zee, Multa-tuli*, in: *Nieuwe Stem*, 1(46), blz. 582-585; *Lof van de 'Roman romanesque'*, in: *Nieuw Gewas*, 2(46), blz. 51; *Crucifix*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 270; *Na de viering*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 347-348; *L'épreuve de l'eau*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 393; *Faustus*, in: *Apollo*, 2(47), blz. 67-74; *Twee gelaten*, in: *Centaur*, 2(47), blz. 27; Sergei Smirnov, *Voor het vertrek* (vertaald door J.D.), in: *De Gids*, 1(47), blz. 145-146; Dimitri Merezjkovski, *U hebt wellicht gedacht*., (vertaald door J.D.), in: *De Gids*, 1(47), blz. 148; Ivan Boenin, *Turks draaiorgeltje* (vertaald door J.D.), in: *De Gids*, 1(47), blz. 147; *De sigaretteroker*, in: *De Vlaamse Gids*, 31(47), blz. 376; *De sigaretterookster*, in: *De Vlaamse Gids*, 31(47), blz. 717; *De moerbeiboom*, in: *De Vlaamse Gids*, 31(47), blz. 718; *Laatste Credo*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 92(47), blz. 107; *De hypnotiseur*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 805; *Landschappen der ziel*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 805-806; *Het derde leven*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 806-807; *Na 'Veva'*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 807; *Poète et Romancier*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 825; *Poésie fleuve*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 825; *Dobbelstenen*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 826; *Het schrijvende verdriet*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 826; *Afscheidsgedicht*, in: *Klaverendrie*, 10(47), blz. 837; *Eerste Communie*, in: *Nieuw Gewas*, 2(47), blz. 88; *Vlaanderen*, in: *Nieuw Gewas*, 2(47), blz. 99; *Kijk in de schemer nooit*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1220; *Voor Jan Schepens*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1377; *In memoriam F.V. Toussaint van Boelaere*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 123-124; *Terug*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 160; *Brievenbus*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 161; *Station*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 162; *Sneeuwnacht*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 163; *Zondagavond*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 165; *De Saedeleer*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 168; *Akker in de winter*, in: *De Vlaamse Gids*, 32(48), blz. 280; *Boek in de winter*, in: *De Vlaamse Gids*, 32(48), blz. 280; *Top Naeff zeventig jaar. Huldevers*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(48), blz. 552; *Kruis en munt*, in: *Ad Interim*, 6(49), blz. 145; *De late reis*, in: *De Vlaamse Gids*, 33(49), blz. 19-20; *Oost-West... Verzen van een*

Kruisvaart, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 94(49), blz. 72-78; *Beeld en houwer*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(49), blz. 1220; *De goot*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(49), blz. 1247; *November*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(49), blz. 1248; *Post Meridien*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(49), blz. 1249; *Het schaap Gods*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(49), blz. 1250; *De baard in de keel*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(49), blz. 132-133; *Revue van levende talen*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(49), blz. 449; *Voor Henriette Roland Holst-van der Schalk bij haar 80ste jaarfeest*, in: *De Vlaamse Gids*, 34(50), blz. 65; *De School voor kerst*, in: *De Vlaamse Gids*, 34(50), blz. 727-728; *Uit zieke dagen. Hemelwijs*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 95(50), blz. 45; *De beterhand*, in; *Dietsche Warande & Belfort*, 95(50), blz. 609; *De twee leeftijden van één hart*, in; *Kroniek voor Kunst en Kultuur*, 9(50), blz. 36; *Hemelgruis/Laatste avondvers*, in: *Nieuwe Stem*, 5(50), blz. 385-386; *Gedicht*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(50), blz. 1308; *Sliepuit*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 76; *Mont noir*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 77; *Zoek de vrouw*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 78; *Sneeuwstorm*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 79; *Proeve van grafschrift*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 80; *In memoriam Dr. L.B.*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 81; *Met Richard Minne in de kwade inval*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 100; *December*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 160; *Quo vadimus, Domine?*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 161; *Aardse aanloop*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 162; *De muze*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 163-164; *Vacantie*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 165; *IJsvogel*, in: *Podium*, 6(50), blz. 28; *The old man shows his tombs*, in: *De Vlaamse Gids*, 35(51), blz. 33; *April*, in: *De Vlaamse Gids*, 35(51), blz. 202; *Grafwens*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 96(51), blz. 554; *Huwelijk*, in: *Nieuwe Stem*, 6(51), blz. 278; Rainer Maria Rilke, *Ich war ein Kind und träumte viel...* (vertaald door J.D.), in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 510; *Liedje*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 1007; *Kunstenaarsgrafschrift*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 1094; *Lente*, in: *De Vlaamse Gids*, 36(52), blz. 358; *Twee Gebeden*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 97(52), blz. 282-283; *Marquitta*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(52), blz. 1042; *Bathory*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(52), blz. 1043; *Romaneske*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(52), blz. 1044; *Lilian Hall Davis*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(52), blz. 1045; *Humoreske*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(52), blz. 1046; *Keerlingalied*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(52), blz. 1047; *'t Bovenbewuste*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(52), blz. 1344; *Twee gedichten vooreen kind*, in: *De Vlaamse Gids*, 37(53), blz. 593-594; *Jaarstrofen voor moeder*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 98(53), blz. 489-490; A.S. Poesjkin, *Poesjkiniana* (vertaald door J.D.), in: *Kroniek voor Kunst en Kultuur*, 13(53), blz. 224; *'t Bovenbewuste*, in; *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(53), blz. 1344; *Leven*, in: *Pan*, 1(53) 1, blz. 7; *Poëzie*, in: *Pan*, 1(53) 1, blz. 8; *Bruidsteken*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 99(54), blz. 22; *Gedicht voor een gebed*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 99(54), blz. 276; *Nieuwe gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 1-14; *Een hemd*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 920; *Borst...wering*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 1135; *Geven...*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 1136; *Klerk-dichter*, in: *Nieuw*

Vlaams Tijdschrift, 8(54), blz. 1136; *Gedicht*, in; *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 1240; *La raison du coeur*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 1241; *Amour, amour...*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 1328; *Scamarouche*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 1329; *Richard Minne*, in: *Pan*, 1(54) 3, blz. 22; *Voor een studente*, in: *Taptoe*, 1(54) 3, blz. 8; *Kondwiramur*, in: *Taptoe*, 1(54) 3, blz. 8-9; *Fred op school*, in: *Taptoe*, 1(54) 3, blz. 9: *Voor vrouw en kind*, in: *Vrouw en het huis*, (54), blz. 108; *Als*...., in: *Cyanuur*, 1(55) 4, blz. 26-27; *Pasen*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 100(55), blz. 162; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrijft*, 100(55), blz. 1178-1185; *Voorzang*, in: *Pan*, 2(55) 2, blz. 12; *Het meisje*, in: *Pan*, 2(55) 3, blz. 1; *Kortdichtjes*, in: *Vrouw en het huis*, (55), blz. 21; *Het Kruis*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 101(56), blz. 113; *Verjaarsboeket, in: Dietsche Warande & Belfort*, 101(56), blz. 295; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 9(56), blz. 1178-1185; *Kruis en munt*, in: *Pan*, 3(56) 1, blz. onb.; *Regen en wind*, in: *Pan*, 3(56) 1, blz. onb.; *Famerée*, in: *Pan*, 3(56) 3, blz. onb.; *Moederkenswaeke*, in: *Vrouw en het huis*, (56), blz. 247; *Tweede jeugd*, in: *De Vlaamse Gids*, 41(57), blz. 604; *Angelo-Italiaans*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 102(57), blz. 128; *Herfst*, in: *Nieuwe Stemmen*, 13(57) (jan), blz. 115; *Winterpark*, in: *Pan*, 4(57) 1, blz. 1; *Lentecatarre*, in: *Pan*, 4(57) 2, blz. 9; *22 februari*, in: *Pan*, 4(57) 2, blz. 10; *Herfstroos*, in: *Pan*, 4(57) 3, blz. 7; *De tijd te gast*, in: *Pan*, 4(57) 3, blz. 8; *October*, in: *Pan*, 4(57) 3, blz. 8; *Voor een dode actrice*, in: *Podium*, (57) (maart), blz. 10; *Vivan 't geestesleven*, in: *Podium*, (57) (maart), blz. 16; *Tine II*, in: *Podium*, (57) (april), blz. 13; *Het jongetje*, in: *Vrouw en het huis*, (57) (aug), blz. 357; *Lentewind*, in: *De Vlaamse Gids*, 42(58) (maart), blz. 180; *Lof der letteren*, in: *De Vlaamse Gids*, 42(58) (juli), blz. 392; *Biecht*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 103(58) (juli-aug), blz. 363; *Zevenkerken*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12(58), blz. 464; *Het droevige beest*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12(58), blz. 1205; *Zingende vloek*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12(58), blz. 1206; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12(58) 11, blz. 1205-1206; *Kerstschool*, in: *Pan*, 5(58) 1, blz. 12; *Winterzondagnamiddag*, in: *Pan*, 5(58) 1, blz. 13; *Bij de viering van Adolf Herckenrath's 60ste jaardag* (1938), in: *Pan*, 5(58) 2, blz. 2; *Solsticiale*, in: *Pan*, 5(58) 2, blz. 16; *Uittooi*, in: *Podium*, (58) (febr), blz. 9; *Gedicht*, in: *De Periscoop*, (59) (juni), blz. onb.; *Zes gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (59) 5, blz. 478-485; *Lijfwacht*, in: *Pan*, 6(59) 1, blz. 10; *Les Misérables*, in: *Pan*, 6(59) 3, blz. 1; *Die zijnen dag bemint*, in: *Sumier*, 1(59) 2, blz. 28; *Neo-verisme*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (59-60), blz. 1320; *Moederleen der bloemen*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, (60) (juni-juli), blz. 438-439; *Het woord*, in: *Konfrontatie '60*, (60) 1, blz. onb.; *Hemelboot*, in: *Konfrontatie '60*, (60) 2, blz. 18; *Hemelboot*, in: *Pan*, 7(60) 2, blz. 1; *De pan op het dak*, in: *Pan*, 7(60) 2, blz. 2; *De wevers*, in: *Sumier*, 2(60) 5, blz. 33; *Regen*, in: *Vrouw en het huis*, (60) (aug), blz. 371; *Après-ski*, in: *Nul*, 1(61) 2, blz. 110; *Dankvers*, in *Pan*, 8(61) 1, blz. 1; *Vacantie*, in: *Pan*, 8(61) 3, blz. 2-3; *Zes gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (61-62) 5, blz. 554-559; *Wandeldijk*, in: *Pan*, 9(62) 1, blz. 1; *I. Winter*..., in: *Pan*, 9(62) 2, blz. 1; *II. ...en zomer*, in: *Pan*, 9(62) 2, blz. 2; *Matutinale*, in: *Pan*, 9(62) 3, blz. 1; *Ma Normandie*, in: *Pan*, 9(62) 3, blz. 2; *Waarom*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 108(63) 8, blz. 691; *Maria-Hemelvaart*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 108(63) 10, blz.

830; *Zeven gedichten*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 108(63) 3, blz. 257-265; *Negen gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (63) 11, blz. 1181-1190; *Aan Adolf Herckenrath*, in: *Pan*, 10(63) 1, blz. 4; *Raquél Mellér*, in: *Pan*, 10(63) 1, blz. 14-15; *Maria vol gratie*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 109(64), blz. 547; *Tien gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 18(64) 11, blz. 1000-1011; *De grijze reis*, in: *Pan*, 11(64) 3, blz. 1-3; *Gedichten*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 110(65) 6, blz. 385-387; *Ik ook, Heer*, in: *Maand*, *(65)* (dec), blz. 610; *In Memoriam Michel van Vlaenderen*, in: *Pan*, 12(65) 3, blz. 9; *Gebed aan de muur*, in: *Pan*, 12(65) 3, blz. 10; *Beata*, in: *Pan*, 12(65) 3, blz. 11; *Kalenderkind*, in: *Vrouw en het huis*, (65) (febr), blz. 108; *Le couple*, in: *Vrouw en het huis*, (65) (maart), blz. 146; *Gedicht*, in: *Vrouw en het huis*, (65) (aug), blz. 457; *Dag Jan... Gedicht*, in: *De Vlaamse Gids*, (66) 3-4, blz. 39; *Gedichten*, in: *De Vlaamse Gids*, (66) (mei), blz. 164-166; *Is 't leven*, in: *Maand*, (66) (sept), blz. 385; *De Zalf uit Zelem*, in: *Maand*, (66) (dec), blz. 578; *Drie gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (66) 10, blz. 987-989; *4 gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 22(67), blz. 467-470; *6 gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 22(67), blz. 566-572; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 22(67) 9, blz. 911-915; *De boot*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 113(68) 10, blz. 787; *Herman Teirlinck*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (68) 2, blz. 127; *Maria vol van gratie*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, (69) 7, blz. 547; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (69) 5, blz. 467-470; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (69) 6, blz. 566-572; *Gedichten*, in: *Pan*, 16(69) 3, blz. 1-2; *Gedichten*, in: *Pan*, 16(69) 1, blz. 1; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (70) 7, blz. 659-661; *Gedichten*, in: *Pan*, 17(70) 1, blz. 1-2; *De dauw*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 116(71) 1, blz. 81-83; *Stijn*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 116(71) 8-9, blz. 741; *Afscheid van R. Hemman*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 24(71) 3, blz. 209; *Arkfeest 1971*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(71) 6, blz. 585; *Gedichten*, in: *Pan*, 18(71) 1, blz. 1-2; *Herinnering*, in: *Pan* 18(71) 2, blz. 10; *Gedichten*, in: *Pan*, 18(71) 3, blz. 1-2; *Rondom Richard Minne*, in: *Yang*, 7(71) 37-38 (nov), blz. 73; *In memoriam R. Minne*, in: *Yang*, 7(71) 37-38 (nov), blz. 77; *Loutering*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 118(72) 7, blz. 545; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 25(72) 4, blz. 390-392; *Gedichten*, in: *Pan*, 19(72) 2, blz. 1-2; *Gedichten*, in: *Pan*, 19(72) 3, blz. 1-2; *Herfst*, in: *Yang*, 8(72) 45 (nov), blz. 73; *Gedichten*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 118(73) 3, blz. 168-171; *Nocturne*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 26(73) 5, blz. 503; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 26(73) 10, blz. 1029-1031; *Gedichten*, in: *Pan*, 20(73) 1, blz. 9-12; *De jaardagen*, in: *Pan* 20(73) 2, blz. 3; *Marcel Coole* 60, in: *Pan*, 20(73) 3, blz. 1; *Gedichten*, in: *Creare*, 3(74) 5 (aug-septokt), blz. 3-4; *Danken*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 119(74) 3, blz. 211; *Interpunctie*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 119 (74) 7, blz. 537; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 27(74) 8, blz. 809-810; *Monterry*, in: *Pan*, 21(74) 1 (ma), blz. 3; *De zwanen*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 120(75) 4, blz. 259; *Najaar*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 120(75) 9, blz. 673; *Lachprent*, in: *Maatstaf*, 23(75) 1(jan), blz. 25; *Gedichten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 28(75) 4, blz. 380-381; *Het nieuwe lied*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 122(77) 3, blz. 188; *Mattea*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 122(77) 7, blz. 522; *Moederken*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 30(77) 7, blz. 606-608.

IV Proza in tijdschriften

Aleksândr Sergéjevietsj Poésjkien, 'de zon der Russische poëzie', ter gelegenheid van de herdenking van de honderdste verjaardag van zijn dood (1837), in: *De Vlaamse Gids*, 25(37), blz. 254-277; *Sergèj Nikolâjevietsj Vinogràdskiej*. Voordracht door V.L. Omeljankskiej voor de Microbiologische Vereeniging in Leningrad, bij de 70n verjaardag van S.N. Vinogràdskiej (vertaald door J.D.), in: *De Vlaamse Gids*, 25(37), blz. 306-315, 362-374; *Fabelen in proza* door Geo Norge (vertaald door Johan D.), in: *Voetlicht*, 8(37), blz. 6-8; *Op Rugo's algemeene jaarvergadering*, in: *Rugo*, 4(38), blz. 7-9; *Bart Vrijbos, De diepe kerf*, in: *Rugo*, 4(38), blz. 63; *Jan Greshoff, Te grabbel*, in: *Rugo*, 4(38), blz. 140; *Aanstreepingen en aanteekeningen*, in: *Gewas*, 4(38), blz. 118-134; *Toespraak* gehouden tijdens de Alg. Jaarvergadering te Boom gehouden, in: *Gewas*, 4(38) (Bijvoegsel bij nr. 6), blz. 5-7; *Di Jidische Bande te Brussel*, in: *Voetlicht*, 8(38), blz. 66-67; *Russiche letteren en muziek in Vlaanderen*. Voorstellen van Aljeksandr Vjertienskiej, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 84(39), blz. 514-522; *Gojim* (fragment), in: *Rugo/Gewas*, 5(39), blz. 51-53; *Gojim*, in: *Werk*, (39) 6 (juni), blz. 1-29; *Gvan Sjmeljof's 'Kellner'* (vertaald door M. Izakson en A. de Groot), in: *Gewas*, 6(40), blz. 25-32; *De nieuwe dichtersgeneratie in Vlaanderen*. Een geïllustreerde autografische bloemlezing van 47 dichters en 122 verzen, bezorgd en ingeleid door J.D., in: *De Vlaamse Gids*, 28(40), blz. 241-354; *Boeken die Klaverendrie aanbeveelt*, in: *Klaverendrie*, 5(42), blz. 432-433; *Crities memorandum*, in: *Klaverendrie*, 6(43), blz. 508; *Crities memorandum*, in: *Klaverendrie*, 7(43), blz. 556-572; *Op de drempel van een nieuw jaar. Het eeuwige wonder der poëzie*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 573-579; *Crities memorandum*, in: *Klaverendrie*, 7(44), blz. 636; *Uit de Russiche letteren. Posthuum bezoek aan Nikdai Ostrovski*, in: *Arsenaal*, 1(45), blz. 222-225; *Middeleeuws toneel te Gent*, in: *De Vlaamse Gids*, 30(45), blz. 58-59; *Kachels*, in: *Gentsche Bladen*, 1(45), blz. 38-40; *Afrekening met mijn zakboekje*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(45), blz. 1135-1137; *Ontmoetingen met Oscar Wilde*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(45), blz. 1142-1143; *Afrekening met mijn zakboekje*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(45), blz. 1239-1241, 1328-1329; *Herman Teirlinck de toneelheer of het vertraagde filmcomplex*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(45) (H. Teirlinck-gelegenheidsnr.), blz. 6-9; *Russiese prozaïsten*, in: *Nu*, 1(45), blz. 85-91; *Van de spoken die wij zijn*, in: *Orvalo*, 1(45) 1, blz. 12-13; *Herman Roelvinks 'Lentewolken' of een merkwaardige proeve van jeugdtoneel*, in: *Arsenaal*, 2(46), blz. 257-261; *De Russiese poëzie*, in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 235-248; *Ibsen's 'Spoken'... of moliken?* - Naar aanleiding van een wederopvoering, in: *De Vlaamse Gids*, 30(46), blz. 314-316; *De grote Johannes*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 91(46), blz. 23-25; *Eurudike. Bij een nieuw poëma van Marcel Coole*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 66-68; *De hond van Diogenes*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 124-125; *De universaliteit der Russiese literatuur*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 205-210; *Diogenes en het aforisme*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 233; *Het tweede postulaat van Diogenes: De primauteit van het positieve*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 233-235; *Diogenes en de gouden standaard*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 245-246; *Diogenes verbroe-*

dert zich met Oblomov, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 246; *Steeds 'Opstanding' door 'Alleen maar liefde'. Geen haat tussen Leo Tolstoi en Vanda Vasiliëvska*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 432-437; *Kachels*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 599-613; *Dio-genesen*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 698-702; *Verstek der schoonheid*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(46), blz. 1044-1046; *Oratio pro Deo voor een nationaal 'register'-toneel*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 92(47), blz. 364-373, 423-430; *Historiek van het tijdschrift*, in: *Klaverendrie*, 10(47-48), blz. 840-854; *Winterrozen voor een kwakzalver*, in: *Nieuwe Stem*, 2(47), blz. 542-559; *De kunstgreep van de magus*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1220; *Geboren van keel, is zuiver van deel*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1220; *Het nooit uitgebalanceerde hart*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1221; *Goedheid, waarde van de daad*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1221; *Schoonheid en menselijkheid*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1373-1374; *Dr. J'écris and Mr. Buyer*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1374; *Het kringetje van Narkissos*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1374; *Antwoord aan Hubert Lampo*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1(47), blz. 1377-1378; *De man die zichzelf optelefoneerde*. Een lees- en luisterspel, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 233-265; *Zuilmensen, De wetten der gastvrijheid, Maatschappelijke geologie*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 226; *Individuele geologie*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 226-227; *Diogenistieken*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(47), blz. 543-544, 651-652; *Egbertha in de onderwereld*, in: *De Vlaamse Gids*, 32(48), blz. 10-30; *Pluiszaad*, in: *De Vlaamse Gids*, 32(48), blz. 347-349; *Oswiecim*, in: *De Vlaamse Gids*, 32(48), blz. 654-664; *Evelina en de marionetten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(48), blz. 1212-1213; *Raddraaiers, Domino vobiscum*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1213; *Handvest der critiek*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(48), blz. 1213-1214; *Handvest voor de schrijver*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(48), blz. 1214-1215; *Twee maten, een gewicht, Nogmaals de sigaret*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(48), blz. 1327; *De klassenstrijd, vereeuwd en eeuwig?, Französisch ohne Tranen, Lof der lichtheid*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2(48), blz. 1328; *Losse beschouwingen voor het dossier van het magisch-realisme*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(48), blz. 221-242; *De trein der traagheid*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(48), blz. 408-456; *Het eiland in de Stille Zuidzee*, in: *De Vlaamse Gids*, 33(49), blz. 202-224; *Twee schelpen*, in: *De Vlaamse Gids*, 33(49), blz. 647-669; *Wein, Weib, usw*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(49), blz. 1221; *Scheurpapier van Diogenes' ton*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 3(49), blz. 1225-1226; *Hefbomen en lopers*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(49), blz. 131; *De verstelbare grens*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(49), blz. 132; *Spleten in het monisme*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(49), blz. 133-134; *Haeckel, Sartre, Sarton*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(49), blz. 134-135; *Loos*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(49), blz. 448; *Fonosofie*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(49), blz. 448-449; *Mijn vrede van Wroclaw*, in: *Voorpost*, 1(49) 6-7, blz. 10-17; *De zeeanemoon van mijn generatie*, in: *De Vlaamse Gids*, 34(50), blz. 703-704; *Dossier nr*. 20.174, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(50), blz. 833-876; *Duinend in mijn Graeshof*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(50), blz. 1307-1308; *Bedreigt de boekerij het boek?*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 4(50), blz. 1309-1312; *Uit het reservaat*, in:

Nieuw Vlaams Tijdschrift, 5(50), blz. 109-110; *Sta, en vermenigvuldig u niet lichtzinnig*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 208-211; *Orpheus mocht niet omkijken*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 214-216; *Een schrijver leest, I en II*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 438-440, 440-442; *Onder voorbehoud van alle rechten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(50), blz. 442; *Roman en leven*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 96(51), blz. 197-202; *Kunsten maakwerk*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 664-666; *Generaties voor genesis*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 782-783; *Schone of lelijke dood?*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 783-784; *Kinderiana, met den aankleve*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 1006-1007; *Varia I*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 1093-1094; *Varia II*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 1096-1097; *De heilsgeliefde*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 1096-1151; *Varia*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 5(51), blz. 1179-1181; *Bovenbewustzijn*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(52), blz. 1343; *Bovenbewustzijn*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6(53), blz. 1343-1344; *Afrekening met mijn zakboekje* (*I*), in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 7(53), blz. 1222-1224; *Afrekening met mijn zakboekje (II)*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 7(53), blz. 1326-1328; *Onze taal en letteren of de valse Vlaamse schaamte*, in: *Pan*, 1(53) 1, blz. 5-6; *'Rijmelarij' en woestenij*, in: *Beeld*, 1(54) 1, blz. 5-10; *Afrekening met mijn zakboekje (III)*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 107-111; *Afrekening met mijn zakboekje (IV)*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 220-222; *Afrekening met mijn zakboekje*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 694-696; *Puntje bij paaltje*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 8(54), blz. 919-920; *De reële magicus van ons toneel. Mijn dankhulde aan Michel van Vlaenderen*, in: *Pan*, 1(54) 2, blz. 25-30; *Om de warmte van de vriendschap*, in: *Pan*, 1(54) 3, blz. 1; *Open brief aan de redaktie (23 november 53)*, in: *Taptoe*, 1(54) 3, blz. 6-7; *Antwoord aan de redaktie van Taptoe*, in: *Taptoe*, 1(54) 5, blz. 12-13; *Dupliek: Rijmelarij en woestenij*, in: *Beeld*, 1(55) 3-4, blz. 40-42; *Uit het zakboekje*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 9(55), blz. 333-334, 442-444, 564-565; *Jouwpartijtje onder schoolmeesters*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 9(55), blz. 798-800; *Tantelle. Fragment uit 'Lago Maggiore'*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 9(55), blz. 826-833; *Avis bericht*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 9(55), blz. 909-910; *Sartre in de hel*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 9(55), blz. 1124-1133; *Sartre in de hel*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 9(55), blz. 1353-1354; *Rijm, magisch sleutelwoord der poëzie*, in: *Nieuwe Stemmen*, 12(56), blz. 230-231; *Lippenstift in de klasse*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 10(56), blz. 109-110; *De Lieve-Vrouw en de lichtmis*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 10(56), blz. 119-126; *Reisverhaal en literaire theorie*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 10(56), blz. 667; *What's in a Pen-Name?*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 10(56), blz. 1112; *De huis breukelinge*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 10(56), blz. 1249-1305; 11(57), blz. 20-69, 119-153; *Voor Vlamingen vertrouwelijk*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 10(56), blz. 1352-1353; *Dichter Marcel Deruelle 60. Impressionisme in een roosvenster*, in: *Pan*, 3(56) 2, blz. 1-4; *Versleer in vogelvlucht. Anti-experimentele les*, in: *Persoon en gemeenschap*, 10(56), blz. 350-354; *Uit het zakboekje*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 11(57), blz. 1320-1322; *Grüsz Gott. Een liefdesverhaal uit Carinthië*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 103(58) (okt), blz. 453-473; (nov), blz. 525-546; *Letterkunde en magie*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12(58), blz. 353-382;

Qmo vadis, narratio?, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12(58), blz. 634-641; *Langs de herfstdraden*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12(58), blz. 908-911; *Mens, dier en roos...*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12(58), blz. 1131-1134; *In Memoriam Adolf Herckenrath*, in: *Pan*, 5(58) 2, blz. 1-2; *Sodomkova I*, in: *De Vlaamse Gids*, (59) (juli), blz. 436-462; *Sodomkova; verv. en slot van het fragment uit het nieuwe boek van Daisne 'De neusvleugel der muzen'*, in: *De Vlaamse Gids*, (59) (aug), blz. 539-568; *De actualiteit van de romaneske roman*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 104(59) (aug-sept), blz. 387-394; *De bloedbank van de roman-romanesque*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (59-60) 9, blz. 1048-1054; *De neus en de droom; fragment uit: 'De neusvleugel der muzen'*, in: *Podium*, (59) (sept), blz. 812; *De bloem en de mens*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, (60) (mei), blz. 310-313; *Vijand, zoete vriend*, in: *Nieuwe Stem*, (60) (dec), blz. 730-747; *Seminarie in het magisch-realisme*, in: *Nieuwe Stemmen*, (60) (dec), blz. 55-56; *De schrijver en zijn meester. Naar het Duits van Günter Spang*, in: *Pan*, 7(60) 1, blz. 3-5; *Uit mijn weekboek*, in: *Pan*, 7(60) 3, blz. 15-19; *Hoe Schoon was mijn School (II)*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (60-61), blz. 489-539; *Hoe Schoon was mijn School (slot)*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (60-61), blz. 651-705; *Bij wijze van biografie*, in: *Pan*, 8(61) 1, blz. 1-3; *De neusvleugel der muze. Fragment uit het bekroonde werk*, in: *Pan*, 8(61) 1, blz. 10-16; *Dankwoord van de laureaat op de hem gebrachte hulde*, in: *Pan*, 8(61) 1, blz. 26-29; *Allegria*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (61-62) 8, blz. 934-953; *De nacht komt gauw genoeg (Slaapgebed)*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (61-62) 11, blz. 1325-1327; *Hulde aan Francken, Fritz bij zijn 70ste jaardag*, in: *De Periscoop*, (63) 5 (mei); *Baratzeartea*, in: *De Vlaamse Gids*, (62), blz. 602-612; *Boek en pij*, in: *Dietsche Warende & Belfort*, (63) 6, blz. 389-392; *Een engel en demon der Hassliebe (n.a.v. Benoit, P.: 'Mademoiselle de la Ferté')*. In het Nederlands vertaalde fragmenten door J.D., in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (63) 1, blz. 93-98; *Raquél Mellér* (1888-1962). *In Memoriam*, in: *Pan*, 10(63) 1, blz. 9-15; *Daan Boens' 'Klaarten'*, in: *Pan*, 10(63) 3, blz. 21-23; *De heer van kleine hut*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 109(64) 5, blz. 309-330; *Mons mirabilis* (uit een nieuwe roman: *Als kantwerk aan de kim*), in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (64) 4, blz. 372-400; *Het gedachte gedicht*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (64) 7, blz. 711-712; *Van de blonde dingen die blijven*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (64) 10, blz. 869-895; *Ik kan Méral niet vergeten*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 17(64) 10, blz. 975-978; *Van toen en thans (4)*, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (65) 12, blz. 1046-1048; *En het water was niet te diep*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 111(66) 3, blz. 164-213; *Reveillon* (Fragment), in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (66) 5, blz. 427-451; *Dr. Jan Vercammen, zestig*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 111(66), blz. 473-474; *Nieuwe spelling en gekrenkte auteurtrots*, in: *Yang*, 4(67) 21, blz. 12; *In herinnering aan J. Ray*, in: *Argo*, (70) 18-19, blz. 17; *Zelfportret in de spiegel van Vermeylen*, in: *Dietsche Warande & Belfort*, 115(70) 3 (ma), blz. 197-200; *Over spelling*, in: *De Gids*, 135(72) 3 (mei), blz. 185; *Letterkunde en magie*, in: *Yang*, 8(72) 45 (nov), blz. 67-72; *Onze spelling is niet zo moeilijk. Elke vereenvoudiging wel!*, in: Craeybeckx, Lode. *Sluipmoord op de spelling*, 1972, blz. 53-54; *De dubbeleenheid van literatuur en film*, in; *De Vlaamse Gids*, 57(73) 11 (nov), blz. 9-11; *Fritz Francken redivivus*, in: Francken, Fritz. *Spijkers op laag water*. Samengesteld door Ley, Gerd de, Antwerpen, 1977, blz. 5.

Geschriften door de leden van de Koninklijke Vlaamse Academie

GESCHRIFTEN door de leden van de Koninklijke Vlaamse Academie uitgegeven. (Hoofdzakelijk in 1969). In: *Jaarb. Kon. Vl. Acad. Taal- en Letterk.*.: (1970), 54-63.
+Bibliografieën van: Brulez, Raymond; Buckinx, Pieter G.; Daisne, Johan; Demedts, André; Gijsen, Marnix & Gilliams, Maurice.
GESCHRIFTEN door de leden van de Koninklijke Vlaamse Academie uitgegeven. (Hoofdzakelijk in 1970). In: *Jaarb. Kon. Vl. Acad. Taal- en Letterk.*.: (1971), 54-64.
+Bibliografieën van: Brulez, Raymond; Daisne, Johan; Demedts, André; Gijsen, Marnix; Jonckheere, Karel & Mussche, Achilles.
GESCHRIFTEN uitgegeven door de leden van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. (Hoofdzakelijk in 1971). In: *Jaarb. Kon. Acad. Ned. Taal- en Letterk.*: (1972), 55-69.
+Bibliografieën van: Brulez, Raymond; Buckinx, Pieter G.; Daisne, Johan; Decorte, Bert; Demedts, André; Gijsen, Marnix & Jonckheere, Karel.
GESCHRIFTEN uitgegeven door de leden van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. (Hoofdzakelijk in 1972). In: *Jaarb. Kon. Acad. Ned. Taal- en Letterk.*: (1973), 55-70.
+Bibliografieën van: Buckinx, Pieter G.; Daisne, Johan; Demedts, André; Gijsen, Marnix & Lebeau, Paul.
GESCHRIFTEN uitgegeven door de leden van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. (Hoofdzakelijk in 1973). In: *Jaarb. Kon. Acad. Ned. Taal- en Letterk.*: (1974), 55-70.
+Bibliografieën van: Buckinx, Pieter G.; Daisne, Johan; Demedts, André & Gijsen, Marnix.
GESCHRIFTEN uitgegeven door de leden van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. (Hoofdzakelijk in 1974). In: Jaarb. *Kon. Acad. Ned. Taal- en Letterk.*: (1975), 56-58.
+Bibliografieën van: Buckinx, Pieter G.; Daisne, Johan; Decorte, Bert; Demedts, André & Gijsen, Marnix.
GESCHRIFTEN uitgegeven door de leden van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, in: *Jaarboek Kon. Ac. Ned. Taal- en Letterkunde*, (76) blz. 61-64;
GESCHRIFTEN uitgegeven door de leden van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, in: Jaarboek *Kon. Ac. Ned. Taal- en Letterkunde*, (77) blz. 63-82;
Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde. - Openbare plechtige installatie van nieuwe Academieleden. Toespraken gehouden o.a. door J.D., in: *Versl. en meded v.d. Kon. Vl. Acad. v. Taal- en Letterkunde*, (67) 9-12, blz. 637-676.

V Filmatiek in tijdschriften

TIJDSCHRIFT	JAAR	BLADZIJDEN/MAANDEN
Antenneke	1958	26-27
De Gids	1968	332-335
De Periscoop	1957	jan febr ma mei juli aug sept okt dec
	1958	jan febr ma april mei juni juli aug sept okt nov dec
	1960	jan april mei juni juli-aug sept okt
	1961	jan febr ma april mei juni juli-aug okt dec
	1962	jan febr ma april mei juni juli-aug sept okt nov dec
	1963	jan febr ma april juni juli-aug sept okt nov dec
	1964	jan febr ma mei juli-aug sept okt nov dec
	1965	jan febr ma april mei juni juli-aug sept okt nov dec
	1966	jan febr ma april mei juni juli-aug sept okt nov dec
	1967	idem
	1968	jan april mei juni juli-aug sept nov dec
	1969	febr ma april mei juni juli-aug sept okt nov dec
	1970	jan febr ma april mei juni juli-aug sept okt nov dec
De Vlaamse Gids	1947	22-33, 103-111, 187-192, 240-252
	1948	439-441
	1954	176-192, 628-634, 697-704
	1955	367-373, 438-446, 503-512, 564-573, 586-590

1956	373-376, 438-440, 474-500, 569-571, 630-635, 702-703, 756-759
1957	59-60, 123-126, 189-191, 249-251, 319-320, 381-383, 421-426, 563-566, 567-572, 637-639, 693-697, 749-753
1958	52-56, 124-126, 232-237, 315-316, 376-379, 489-494, 629-632, 726-732
1959	56-58, 127-128, 237-240, 350-351, 703-704, 833-837

	1960	51-53, 270-271, 334, 716-718, 744-749
	1961	201-202, 276-277, 356-357, 691-696, 771-772, 856-857
	1962	77-78, 153-155, 295-297
	1963	72-74, 154-156, 234-237, 300-301, 301-302
	1964	265, 409-410, 755-766
	1965	421-422, 484-486
Gewas	1937	124-125, 154-156, 181-184
	1938	23-24, 52-59, 95-98, 165-172
Kroniek voor kunst en kultuur	1939	122-123
	1959	65-71
Maand	1962	431-440, 626-633
	1963	556-558, 607-608
	1964	60-62, 428-429
	1968	309-312
Mens en melodie	1961	114-115
Nieuw Vlaams Tijdschrift	1951	483-516, 672
	1954	628-656, 883-890
	1955	307-328, 1356-1358
	1956	434-437, 442-444, 554-557, 922-928, 1177-1193, 1246-1248, 1356-1358, 1374-1376
	1957	112, 327-330, 555-560, 670-672, 891-896, 1005-1008, 1340-1344
	1958	125-127, 127-128, 233-235, 1014-1017, 1329-1332
	1959	99-101
	1960	349-356
	1963	460-470

	1967	1050-1052
	1968	94-96, 526-531
Ontmoeting	1957	275-278
Pan	1954	17-21
	1955	nr. 2 (13-17)
		nr. 3 (11-14)
	1956	nr. 1 (15-18)
		nr. 3 (14-17)
		nr. 2 (9-11)
		nr. 3 (11-15)
	1958	nr. 1 (14-16)
	1958	nr. 1 (14-16)

		nr. 2 (17-20)
	1959	nr. 1 (18-22)
Persoon en Gemeenschap	1954	373-377
	1956	268-269
Podium	1958	febr (12-14)
		sept (11-14)
Podium Vlaams	1963/64	5-7
Prisma	1936	90-94, 224-228
Voetlicht	1936	9-12
	1937	23-26, 26-28, 46-48, 61-64, 72-76, 92-94
	1938	11-13, 26-29, 46-48, 75-77, 88-93, 49-51